



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
EM CINEMA – PPGCINE

CORPO NEGRO: TERRITÓRIO, MEMÓRIA E CINEMA

WOLNEY NASCIMENTO SANTOS

SÃO CRISTÓVÃO

2018



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
EM CINEMA – PPGCINE

WOLNEY NASCIMENTO SANTOS

CORPO NEGRO: TERRITÓRIO, MEMÓRIA E CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador Prof. Dr. Fabio Zoboli

SÃO CRISTÓVÃO

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S237c Santos, Wolney Nascimento
Corpo negro : território, memória e cinema / Wolney
Nascimento Santos ; orientador Fabio Zoboli. – São
Cristóvão, 2018.
147 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e
Narrativas Sociais)– Universidade Federal de Sergipe,
2018.

1. Cinema brasileiro – Crítica e interpretação 2.
Imagem corporal no cinema. 3. Negros no cinema. 4.
Memória. I. Zoboli, Fabio, orient. II. Título.

CDU 791(049.32)(81)




UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM CINEMA - PPGCINE

Ata de Defesa de Dissertação do Mestrado
Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais


Aos trinta e um dias do mês de julho do ano de dois mil e dezoito, às quatorze horas, realizou-se na sala 2 do pólo de gestão, na Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos, a sessão pública de defesa de Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais de **Wolney Nascimento Santos**, cuja dissertação intitula-se "CORPO NEGRO: TERRITÓRIO, MEMÓRIA E CINEMA", presidida pelo Prof. Dr. Fabio Zoboli. O orientador passou a palavra ao candidato para realizar a apresentação de seu projeto de pesquisa. Em seguida, a primeira examinadora, Profa. Dra. Rosemere Ferreira da Silva, arguiu o aluno, que teve igual período para defesa e argumentos sobre as referidas questões. Logo depois, o segundo examinador Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva fez seus questionamentos, apresentando comentários e sugestões acerca da dissertação. O aluno respondeu aos questionamentos. Em seguida, o Prof. Dr. Fabio Zoboli agradeceu os comentários e sugestões dos membros da banca. Depois de reunir-se, a comissão considerou o discente **APROVADO**. Nada mais havendo a tratar, a secretaria lavrou a presente ata que será assinada pelos componentes da banca e pelo discente.



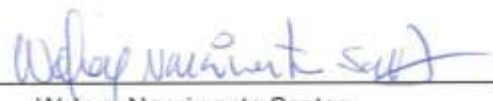
Prof. Dr. Fabio Zoboli
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva
Examinador PPGCINE



Profa. Dra. Rosemere Ferreira da Silva
Examinadora Externa ao PPGCINE



Wolney Nascimento Santos
Discente

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Maria José Nascimento– “*Dona Zezé*” (*in memoriam*), minha avó, mãe e amiga. Em sua trajetória de vida, como se diz aqui no Nordeste, “se enviuvou cedo”, aos 35 anos de idade. Enfrentou as intempéries sozinha: criou e educou seus seis filhos (Alda, Maria, Emília, Wilson, Joaquim e Lídia). De sua filha Alda, a mais velha, nasci eu: Wolney, que logo cedo fui tomado por ela, passei a morar com ela. Dessa convivência, regada por muita conversa e aconselhamentos, assimilei a ética, a religiosidade, o respeito mútuo e o afeto entre as pessoas, confesso que não aprendi muito. Porque em relação a essas coisas que ela já me dizia lá atrás, hoje, ainda bato cabeça. *Dona Zezé* – mulher-mãe-negra, doceira, saúdo-a com afetuosos e sinceros agradecimentos!

Dedico também este trabalho à esposa e companheira Silvana de Jesus Barbosa Nascimento e às nossas poesias: Gabriel de Jesus Barbosa Nascimento e Monalisa de Jesus Barbosa Nascimento, pela paciência e companheirismo de todas as horas.

Dedico este trabalho, em especial, aos homens negros e às mulheres negras que chegaram a esta Nação, e aos que aqui estão no árduo trabalho de pensar a história da condição social do(a) negro(a) no Brasil, articulando estratégias de encontros e de ajuntamentos, para reivindicar a preservação da memória, da cultura e da vida da etnia negra.

AGRADECIMENTOS

É chegada a hora de agradecer, e são tantas pessoas importantes em minha vida. Confesso: não conseguirei registrar cada uma. Vai o meu afetuoso abraço e agradecimento a todos que direta e indiretamente contribuíram para minhas “viagens” e sonhos se tornarem realidade.

Gostaria de saudar e agradecer à mãe Terra, pelas energias positivas, que me ajudaram a entender seus encantos e segredos neste trabalho.

Agradeço a minha mãe, Maria Alda Nascimento, e a meu pai (*in memoriam*), José Wolney, pelo carinho, formação educativa e aconselhamentos, para que eu entendesse o mundo à minha volta.

A minha família (tias, tios, primos e primas), pelo incentivo e carinho nos momentos alegres e nos difíceis.

Um agradecimento especial às tias e aos tios mais legais do mundo: Maria Emília (Tia Ió), Maria José (Tia Maria), Maria Lúcia (Doquinha), Wilson Francisco (Tio Tatai) e Manoel Joaquim (Tio Niel), por se dedicarem à minha formação.

Não poderia deixar de agradecer aos irmãos: José Oliveira (Neto), Genisson Oliveira (Teno), Elias Francisco, Aldacir Santos (Daca) e Aldiléia Santos (Leinha), pelos ensinamentos, carinho e amor.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Fabio Zoboli (UFS), pela caminhada durante esses dois anos, em que a cumplicidade e a disciplina conduziram o trabalho na perspectiva de chegarmos a esse resultado. Com seu jeito alquimista de ser, Zoboli deu-me os encaminhamentos fundamentais para chegar ao objeto de pesquisa que em algumas ocasiões, fugia e transcendia por conta de inúmeras possibilidades apresentadas diante das leituras e formulações de pensamento. Meu agradecimento e abraço acadêmico.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar e Cinema – PPGCINE, pela orientação, amizade e companheirismo durante todo o período do curso.

Um axé a Severo D’Acelino!: ator, poeta, escritor e ativista negro, referência do cinema negro do Brasil, que me deu pistas e sugestões sobre o tema Corpo Negro.

Agradeço a Virgínia Lúcia: atriz, dramaturga, que, numa tarde de outubro de 2016, em frente ao painel do pintor Jenner Augusto, no calçadão da Rua João Pessoa, falou, com seu jeito bem brechtiano de ser, sobre o corpo e a performatividade de atores negros no teatro sergipano.

Agradeço aos professores Renato Izidoro da Silva e Romero Junior Venâncio Silva pelas observações em relação à estrutura do trabalho, durante a Banca de Qualificação. Eles foram essenciais para o êxito do meu trabalho.

À amiga Ana Paula Cavalcante de Oliveira, pelas leituras nos textos e contribuições com ideias. Mesmo de longe, porém tão perto, ajudou-me a ver as coisas que não conseguia, um palmo à minha frente.

Ao amigo João Lover, pelas contribuições na revisão, coesão e coerência do discurso acadêmico.

À professora Ana Paula Sá, pela leitura do texto e revisão final. Meus sinceros agradecimentos.

A meus amigos e amigas do SESC, que são muitos e não tenho como citá-los: a todos, meu muito obrigado pela compreensão e ajuda quanto ao objeto de pesquisa!

Aos Professores Mário Sérgio e Iara Silva, do Colégio Estadual Prof. Paulo Freire, pela participação na Mostra do Cinema Negro e pelas contribuições reflexivas sobre o cinema e educação, que constam no apêndice dessa dissertação. Meus sinceros agradecimentos.

À Nelma Carvalho, Bibliotecária (UFS) das coleções de Obras Raras e Documentação Sergipana, pelo apoio à pesquisa documental.

Aos meus alunos e alunas do Colégio Estadual Prof. Paulo Freire, que, na troca mútua de produção de conhecimentos, me ensinam a cada dia.

À Equipe de Cultura do SESC/SE: a cada ação e projeto, mais aprendo com eles, e esse aprendizado é parte importante da minha formação.

Ao Professor Noel Carvalho dos Santos que apresenta sua pesquisa sobre o Cinema Negro no Brasil, em algumas atividades, no SESC Sergipe. Essas atividades – cursos e rodas de conversa – despertaram em mim a curiosidade de pesquisar o tema.

Agradeço especialmente às cineastas negras que fazem o Cinema Negro no Feminino: Everlane Moraes, Luciana Oliveira e Alexandra Gouvêa Dumas, pelos seus filmes, os quais analiso neste trabalho. Meus sinceros agradecimentos.

Enfim, sabendo que não iria me lembrar de todos, estendo meu abraço e agradecimento, dividindo a minha alegria em realizar este trabalho.

[...] A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade”.

Trecho de “VOZES-MULHERES”
Conceição Evaristo

SANTOS, Wolney Nascimento. CORPO NEGRO: TERRITÓRIO, MEMÓRIA E CINEMA. 147 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

RESUMO:

O Corpo Negro, inserido nas narrativas fílmicas, na condição de personagens ou atores, é considerado um signo, no interior de uma estrutura sintática (ou gramática cinematográfica), em relação a outros corpos, que também são signos da composição; de modo que nas histórias se expressam, segundo nossa hipótese, retratos tanto de uma dinâmica de estabilização (ortodoxas) quanto de dinâmicas de desestabilização (heterodoxas) dos modelos (protótipos, paradigmas, arquétipos) de relação de poder no interior da sociedade brasileira e suas configurações políticas. A estruturação técnica de “montar” um filme já traz em si uma conotação técnica e política, na medida em que no momento da sua construção o diretor direciona os fundamentos relacionais que estruturam sua obra, a fim de gerar um resultado estético e artístico no espectador. Partindo destes pressupostos, a presente dissertação tem como objetivo interpelar, através dos filmes “Caixa D’Água Qui-Lombo é Esse?” (2013), de Everlane Moraes, “O Corpo é Meu” (2014), de Luciana Oliveira, “Nadir da Mussuca” (2015), de Alexandra Gouvêa Dumas, os processos subjetivos e objetivos pelos quais os filmes abordam as temáticas das africanidades e a afrodescendência, a partir da categoria “corpo: território e memória”. Metodologicamente, tratou-se de um estudo de análise de filme, abordado sob o viés qualitativo. Tendo como referencial os principais teóricos: Beatriz Nascimento, a partir do conceito da categoria Quilombo; Abdias Nascimento, na experiência política do ator, através do corpo no Teatro Experimental do Negro – TEN; Noel dos Santos Carvalho, na estruturação do estudo do cinema negro no Brasil. Como resultado, nas três narrativas fílmicas percebe-se que o corpo negro é representado a partir da posição de fala de seus personagens principais e do olhar simbólico de suas diretoras, devolvendo o corpo ao campo da história afetiva e sua relação com o território e a memória.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo negro. Cinema. Território. Memória. Africanidades.

SANTOS, Wolney Nascimento. CUERPO NEGRO: TERRITORIO, MEMORIA Y CINE. 147 f. Disertación (Maestría en Cine y Narrativas Sociales). – Programa de Pos-Grado Interdisciplinar en Cine, *Universidade Federal de Sergipe*, São Cristóvão, 2018.

RESUMEN:

El Cuerpo Negro, inserido en las narrativas fílmicas, en la condición de personajes o actores, es considerado un signo, en el interior de una estructura sintáctica (o gramática cinematográfica), en relación a otros cuerpos, que también son signos de la composición; de modo que en las historias se expresan, según nuestra hipótesis, retratos tanto de una dinámica de estabilización (ortodoxas) como de dinámicas de desestabilización (heterodoxas) de los modelos (prototipos, paradigmas, arquetipos) de relación de poder en el interior de la sociedad brasileña y sus configuraciones políticas. La estructuración técnica de “montar” una película trae, propiamente, una connotación técnica y política, a la medida que, en el momento de su construcción, el director direcciona los fundamentos relacionales que estructuran su obra, a fin de generar un resultado estético y artístico en el espectador. A partir de estos presupuestos, la presente disertación tiene como objetivo interpelar, a través de las películas “*Caixa D’Água Qui-Lombo é Esse?*” (2013), de Everlane Moraes, “*O Corpo é Meu*” (2014), de Luciana Oliveira, “*Nadir da Mussuca*” (2015), de Alexandra Gouvêa Dumas, los procesos subjetivos y objetivos por los cuales las películas abordan las temáticas de las africanidades y la afro descendencia, a partir de la categoría “cuerpo, territorio y memoria”. Metodológicamente, se ha tratado de un estudio de análisis de película, abordada bajo la sistemática cualitativa. Teniendo como referencia los principales teóricos: Beatriz Nascimento, a partir del concepto de la categoría Quilombo; Abdias Nascimento, en la experiencia política del actor, a través del cuerpo en el *Teatro Experimental do Negro* – TEN; Noel dos Santos Carvalho, en la estructuración del estudio del cine negro en Brasil. Como resultado, en las tres narrativas fílmicas se nota que el cuerpo negro es representado a partir de la posición de habla de sus personajes principales y de la mirada simbólica de sus directoras, devolviendo el cuerpo al campo de la historia afectiva y su relación con el territorio y la memoria.

PALABRAS-LLAVE: Cuerpo negro. Cine. Territorio. Memoria. Africanidades.

LISTA DE FOTOS

Figura 1	Anúncios de jornais da abertura do filme <i>Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?</i>	79
Figura 2	Anúncios de jornais da abertura do filme <i>Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?</i>	81
Figura 3	Fotogramas – Encenação documental	81
Figura 4	Depoimento dos moradores	83
Figura 5	Resgate da imagem aérea do bairro Cirurgia	84
Figura 6	Entrevista de Wellington Santos: “Irmão” – em 1991, na TV Aperipê	84
Figura 7 e 8	Projeção de imagem sobre o corpo suporte do ator Gilson Marinho (<i>Inha</i>) e da diretora Everlane Moraes	85
Figura 9	Mosaico com os moradores da comunidade Cirurgia e do Quilombo Urbano Maloca	86
Figura 10	Fotogramas – parte final do filme	87
Figura 11	Intervenção – escritos no corpo da equipe técnica	93
Figura 12	Mosaico de abertura do filme	94
Figura 13	A diretora Luciana Oliveira, segurando cartaz com grito de ordem, na <i>Marcha das Vadias</i>	96
Figura 14	Participantes da <i>Marcha das Vadias</i>	96
Figuras 15, 16, 17 e 18	Participantes da <i>Marcha das Vadias</i>	97
Figura 19	Anúncio da Cerveja Devassa	99
Figura 20	Fotogramas de abertura do filme <i>Nadir da Mussuca</i>	104
Figura 21	Marizete – líder do Samba de Pareia	106
Figura 22	Dona Nadir da Mussuca – mestra e cantora do Samba de Pareia	106
Figuras 23 e 24	Detalhe das pisadas do Samba de Pareia	110
Figuras 25, 26, 27 e 28	Dia da “Visita” – homenagem ao nascimento da pequena Laisa	111
Figura 29	Sequência de fotos – Dança do São Gonçalo da Mussuca (1976), de Beatriz Góis Dantas	112

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEPEC	Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais
AIB	Ação Integralista Brasileira
ARDICO	Arte, Diversidade e Contemporaneidade
ARPUB	Associação das Rádios Públicas do Brasil
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CRILUS	Centre de Recherche Interdisciplinaire de la Culture Lusophone
DEA	Diretoria de Educação de Aracaju
DEF	Departamento de Educação Física
DIA	Distrito Industrial
DR-08	Diretoria Regional de Educação
DVD	Disco Digital Versátil (<i>Digital Versatile Disc</i>)
ECL	Encontro Cultural de Laranjeiras
EDUFBA	Editora da Universidade Federal da Bahia
EGBÉ	Mostra de Cinema Negro de Sergipe
EICTV	Escuela Internacional de Cine y TV – San Antonio de Los Banos
FAPERJ	Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
FAV/UFG	Faculdade de Artes Visuais
FECAP	Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado
Fisenge	Federação Interestadual de Sindicatos de Engenheiros
FNB	Frente Negra Brasileira
FPA	Fundação Perseu Abramo
FUNDAP	Fundação Aperipê de Sergipe
FUNDESC	Fundação Estadual de Cultura
GEMA	Grupo de Estudos Interdisciplinares da Ação Afirmativa
GRC	Grêmio Recreativo e Cultural – GRC – Escola de Samba Vai-Vai
Ida	Instituto de Artes
IPEAFRO	Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia
NPD	Núcleo de Produção Digital
OMIN	Organização de Mulheres Negras Maria do Egito
OMV	Observatório da Mulher Contra a Violência
PMA	Prefeitura Municipal de Aracaju
PPGCINE	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
PPGF	Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Secult	Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe
SEED/SE	Secretaria de Estado da Educação de Sergipe
SEMED/BH	Secretaria Municipal de Educação/Belo Horizonte
SESC	Serviço Social do Comércio
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TEN	Teatro Experimental do Negro
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFS	Universidade Federal de Sergipe

UnB	Universidade de Brasília
UNEGRO	União de Negros pela Igualdade em Sergipe
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 MEMORIAL: O CAMINHO FAZ O CAMINHANTE	15
1.2 APRESENTAÇÃO DO TEMA E PROBLEMÁTICA	18
1.3 JUSTIFICATIVA	22
1.4 OBJETIVOS	24
1.4.1 Objetivo Geral	24
1.4.2 Objetivos Específicos	25
1.5 METODOLOGIA.....	25
1.5.1 Abordagem da pesquisa.....	25
1.5.2 Tipo de pesquisa: Análise de filme.....	26
1.5.3 Categoria de análise.....	27
1.5.4 Adendo.....	28
1.6 SISTEMATIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO	28
2 DO TEATRO NEGRO AO CINEMA NEGRO NO BRASIL.....	30
2.1 O NEGRO NO TEATRO POPULAR.....	30
2.2 O TEATRO EXPERIMENTAL NEGRO – TEN	33
2.3 O CINEMA NEGRO NO BRASIL.....	49
2.4 CINEMA NEGRO NO FEMININO: O CINEMA NEGRO PRODUZIDO POR MULHERES	62
3 CORPO NEGRO: TERRITÓRIO, MEMÓRIA E CINEMA.....	66
3.1 ÁFRICA-MÃE: UM CONTINENTE DESCONHECIDO	67
3.2 O NEGRO: MEMÓRIA E TERRITÓRIO	71
4 O CORPO NEGRO: 3 OLHARES A PARTIR DO CINEMA	77
4.1 <i>CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE?</i> (2013).....	77
4.1.1 O recorte da pesquisa etnográfica.....	80
4.1.2 Uma encenação-documental	80
4.1.3 Fale! Eu quero te escutar! É importante o que você vai falar! – oralidade dos moradores mais antigos da comunidade	81
4.1.4 Pluralidade de Memória– resgate de Wellington Santos, morador da Maloca....	83
4.1.5 Estruturação da narrativa – disjunção do sonoro e do visual.....	86
4.2 <i>O CORPO É MEU</i> (2014)	88
4.2.1 “O corpo é meu” à guisa da pesquisa	88
4.2.2 Um filme de mulheres	90
4.2.3 Caminhar e marchar – porque hoje é dia de vadiar!	94
4.2.4 Extra, extra! Extra, extra! O corpo é meu!	97
4.3 <i>NADIR DA MUSSUCA</i> (2015)	101
4.3.1 A Mussuca e a professora pesquisadora de espetáculos populares	101
4.3.2 Mussuca e o canto nagô.....	104
4.3.3 O mito fundador da comunidade Musssuca.....	104
4.3.4 Dia de “Visita” – sambando e tomando a meladinha no terreiro.....	109
4.3.5 Nadir da Mussuca: um documentário etnográfico – resgate da imagem em movimento de José Paulino – mestre e patrão da Dança do São Gonçalo.....	111
4.4 CORPO, TERRITÓRIO E MEMÓRIA: UMA SÍNTESE	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	126
APÊNDICE A – Programação da Mostra “Cinema e corpo negro”	136
APÊNDICE B – Filmes Sergipanos que fizeram parte da programação da mostra.....	137

APÊNDICE C – Cartaz de divulgação	138
APÊNDICE D – A propósito da Mostra Corpo Negro e Cinema, arte que educa.	139
APÊNDICE E – A história e o cinema como reflexão social	143
APÊNDICE F – Fotos	145

1 INTRODUÇÃO

1.1 MEMORIAL: O CAMINHO FAZ O CAMINHANTE

Desde a adolescência, tive contato com práticas artísticas, em especial, o teatro e as artes gráficas, quando participei do *Grupo Teatral Mambembe*, em meados dos anos 80 do século passado. Nesse grupo, desenvolvi várias atividades na montagem de espetáculos, como a comunicação visual, relacionada a cartaz, folder, cenografia e indumentária¹.

No final da década de 1980, ingressei no SESC Sergipe, para desenvolver as funções de desenhista no setor de comunicação. Nesse setor, tive acesso a materiais gráficos de cinema, encaminhados pelo Departamento Nacional, referentes às exhibições de filmes do CineSESC – Circuito Itinerante. Destaco a Mostra “Tempo Glauber”, em 1987².

Entre 1998 e 2003, realizei a Graduação em Artes Visuais/UFS e concluí com o TCC *Os elementos compositivos de uma logomarca: o caso da logomarca dos 35 anos da UFS*, orientado pela Prof.^a Dr.^a Lilian Cristina Monteiro França.

Em 2004, comecei a lecionar na rede estadual de ensino, na condição de professor concursado, para ministrar a disciplina Arte, na Escola Estadual Prof. Nilson Socorro, no Conjunto João Alves Filho, cidade de Nossa Senhora Socorro/SE. Essa experiência me aproximou mais do cinema: fiz uso de filmes como recurso pedagógico nas aulas, procurando debater, no contexto, a relação artista e obra de arte (ensinamentos e importância).

Na Gerência de Promoção Institucional, trabalhei durante 15 anos na condição de *designer* gráfico. Fui, então, transferido para assumir a atividade de cinema no ano de 2008. Nesse período, havia terminado a especialização *Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas*, pela UnB – Instituto de Artes – Ida, com o TCC *ARTES NA MINHA ESCOLA: A Utilização da Arte no Ambiente Escolar na Busca de Resultados*, orientado pela Prof.^a MSc. Ana Lúcia S. de O. Nunes – FAV/UFG. Paralelo a isso, fui transferido da DR’8 para a Diretoria de Educação de Aracaju – DEA/SEED, onde ocuparia agora a função de técnico pedagógico.

¹ Cartazes dos espetáculos: Turnê Mambembe – Quem Matou Zefinha?; Brasilino Morto e Vivo; Alzira Power; “Textículos” (pequenos textos encenados) se encontram no Memorial do Teatro Sergipano no Complexo Cultural Lourival Baptista.

² Mostra em homenagem ao cineasta Glauber Rocha, realizada pelo Departamento Nacional do SESC e Regional Sergipe, que teve o apoio do Centro de Criatividade e FUNDESC. Aconteceu no período de 24 a 28 de agosto de 1987, no Centro de Criatividade (Jornal Gazeta de Sergipe, Aracaju, 27.8.1987, p. 11).

Agregando conhecimento com as equipes diretivas das escolas (professores, diretores, coordenadores pedagógicos e secretários) e atuando no campo para desenvolver políticas públicas em educação, notei que o trabalho de cinema do SESC Sergipe poderia estabelecer parceria com algumas unidades escolares, haja vista que, na Diretoria, antes das reuniões técnicas (formação continuada), realizávamos pequenas apresentações artísticas e/ou exibições de filmes curtas-metragens, com o objetivo de sensibilizar o grupo de formandos para as questões em pauta.

A partir dessas convergências entre escola e trabalho, com a possibilidade do exercício da cinefilia, passei a estudar como utilizar o cinema no ambiente escolar para agregar conhecimento junto com os conteúdos das disciplinas.

Em agosto de 2008, o SESC Sergipe lançou o projeto A ESCOLA VAI AO CINEMA³, cujo objetivo geral é aproximar estudantes e professores à linguagem cinematográfica, contribuindo para a compreensão da realidade histórica e atual, permitindo o desenvolvimento da consciência crítica, ampliação da visão de mundo e o desenvolvimento cultural do aluno, mediante a estética cinematográfica.

De 2008 a 2014, assumi as funções de técnico em cinema do Regional SESC Sergipe. Durante esse período, tive a oportunidade de iniciar estudos sobre cinema e assistir a muitos filmes, que certamente me ajudaram a realinhar a programação de cinema em parceria com outros atores sociais, a exemplo do *Coletivo de Artistas Afro-descendentes Novembro Negro*⁴. Por meio do cinema, introduzimos discussões étnicas em uma pauta: Educação, Cultura, Arte e Direitos Humanos. Os envolvidos se uniram em atividades de fotografia, mostra de filmes, instalação, escultura, oficinas, desenhos, música, dança, teatro, literatura, seminários, minicurso, sarau poético, debates e roda de conversa.

Nesse percurso de autopoiesis, em 2010, participei do 1º Encontro Nacional de Técnicos em Cinema do SESC, na cidade do Rio de Janeiro, onde discutimos a importância da construção de redes de exibição em cada estado. Procuramos dialogar com a Universidade Federal de Sergipe/UFS, por meio dos cursos: Audiovisual, Filosofia e Educação; com o Instituto Luciano Barreto Júnior, a Diretoria de Educação de Aracaju – DEA/SEED, começamos a encaminhar parcerias para as mostras de cinema (*Mostra CineSESC Novembro*

³ Projeto do Departamento Nacional do SESC – inicialmente, participaram 120 escolas cadastradas (municipais, estaduais) e instituições pedagógicas que trabalham com portadores de necessidades especiais.

⁴ Coletivo de Artistas Afro-descendentes Novembro Negro, foi criado pelo poeta Carlos Augusto Santos (Reall Mariow) e pelo Professor e Poeta João Emanuel. Ao longo de sua trajetória de 17 anos, o Coletivo tem desenvolvido ações dentro do projeto MOSTRA PLURIARTÍSTICA NOVEMBRO NEGRO, em parceria com instituições públicas, privadas e ONGs, com o objetivo de discutir a educação, a cultura e as relações étnico-raciais.

Negro/2010, Mostra de filmes Krzysztof Kieslowski/2011⁵, Mostra John Cassavetes – Cinema Independente Norte-Americano/2012, Mostra 1959: O Ano Mágico do Cinema Francês/2012, Tati por Inteiro/2013, A América por John Ford/2014).

Também atuamos com o subprojeto *Cine Olho – Cinema e Educação*. Entre os eixos de ação, está a capacitação em linguagem audiovisual com ênfase na qualificação de professores e alunos para o trabalho com filmes em sala de aula. Entre alguns, fotografia com câmera pin-hole, cinema de animação, como elaborar histórias em quadrinhos na sala de aula, iluminação e fotografia, história do cinema brasileiro, introdução à crítica cinematográfica, roteiro e produção.

Nessa conjuntura, também foram realizadas mesas temáticas e rodas de conversa, que, em seu ritual, nutriam interesse em realizar diálogos para saber sobre a produção audiovisual/cinema em Sergipe, naquele momento, em 2009. E algumas reuniões foram fundamentais para situacionalizar o trabalho do SESC. Conheceu-se o nível no qual se encontravam os educadores em relação à produção local e como eles buscavam informações e acesso às produções para complementar os conteúdos de suas aulas e debater acerca das conjunturas políticas. Sobre um primeiro entendimento, era unívoco: nas rodas de conversa, apresentava-se a necessidade de uma política que focasse na produção, distribuição e exibição; sobretudo, era essencial que as produções audiovisuais chegassem efetivamente às escolas e nas mãos dos educadores. Foram estas as primeiras mesas temáticas e rodas de conversa: *Cinema de Animação e a produção de curtas em Sergipe*, com Rosângela Rocha – diretora da Casa CurtaSE; *A produção de cinema em Sergipe*, com Ivan Valença – cinéfilo e crítico de cinema; *Séries de animações na TV pública*, com M^a Ellen Charlise Rocha Souza – produtora de conteúdo multimídia, animadora, editora e roteirista de TV.

Atualmente (2016), estou na Coordenação do Programa de Cultura do SESC Sergipe, trabalho dentro da perspectiva da gestão cultural. Entretanto, a minha trajetória (no teatro amador, a função de *designer* gráfico, passando pela universidade com a formação em Artes Visuais e o encontro com o cinema e convergências relacionadas a abordagens da cultura) me fez estar pleno de convicção no que se refere a este projeto!

Chega o ano de 2016 e com ele a abertura do edital para o curso de pós-graduação Interdisciplinar em Cinema – UFS, no qual tive a oportunidade de aprovação para a primeira turma, com uma vaga junto à Linha de Pesquisa Cinema e Narrativas do Contemporâneo, com o projeto *Corpo negro: território, memória e cinema*, na perspectiva de fazer um estudo a

⁵ A mostra teve o apoio do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira, Cine Mais UFS, Pontão de Cultura Digital. Av. Brasil/Casa Curta-SE e Centro de Criatividade/Secult.

partir da análise de três filmes sergipanos que são resultados do trabalho das diretoras Everlane Moraes, Luciana Oliveira e Alexandra Gouvêa Dumas, os quais inferimos como produções características do cinema negro no feminino em Sergipe.

Com a aprovação para o mestrado, iniciaram-se as aulas junto ao programa, bem como os encontros de orientação com o Professor Doutor em Educação Fabio Zoboli – Membro do grupo “Corpo e governabilidade: política, culturas e sociedade”, o qual apresentou novas perspectivas quanto às abordagens do projeto de pesquisa, através do estudo do corpo no cinema, em especial, o corpo negro e suas representações e ressignificações, utilizando-se da fruição de filmes que versam sobre temáticas oriundas da história e cultura dos afrodescendentes brasileiros.

1.2 APRESENTAÇÃO DO TEMA E PROBLEMÁTICA

Esta dissertação se propôs examinar três obras cinematográficas das diretoras Everlane Moraes *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013), Luciana Oliveira *O Corpo é Meu* (2014) e Alexandra Gouvêa Dumas, *Nadir da Mussuca* (2015) que abordam a temática do corpo negro. Traçamos como objetivo geral interpretar os processos pelos quais os filmes expressam questões centrais quanto à representação do corpo negro e as formas de estratégias de suas diretoras para estabelecer os resultados em seus filmes, considerando em especial o ajuntamento das pessoas para a produção do filme, num movimento que remete a conceitos que resultam em construção coletiva de trabalho, numa perspectiva do fazer pensar cinema.

Os filmes estudados são produções cinematográficas que fazem parte do percurso intelectual das diretoras tratando das questões mais específicas no universo da produção em seus filmes pelo viés do cinema negro no feminino, como obra que traz os conhecimentos, olhares e práticas, pontuando questões específicas do universo das mulheres realizadoras em cinema no estado de Sergipe.

Doravante, por um lado, o corpo negro, inserido nas narrativas fílmicas na condição de personagens ou atores, é considerado um signo, no interior de uma estrutura sintática [ou gramática cinematográfica], em relação a outros corpos, que também são signos da composição; de modo que nas histórias se expressam, segundo nossa hipótese, retratos tanto de uma dinâmica de estabilização [ortodoxas] quanto de dinâmicas de desestabilização [heterodoxas] dos modelos [protótipos, paradigmas, arquétipos] de relação de poder no interior da sociedade brasileira e suas configurações políticas [sociais, culturais, econômicas] cada vez mais conflitivas [contraditórias, incongruentes, colidentes].

Por outro lado, considerando a estrutura e sintaxe da linguagem cinematográfica, o filme consiste em ser uma janela em projeção dinâmica e fruição, são corpos/signos posicionados nos cenários/cenas políticas de suas realidades sociais não virtuais. Desse modo, o corpo dos personagens, que transitam e dialogam entre si e com o seu entorno no interior das narrativas, refletem-se na paisagem concreta e fugidia do cinema, que podemos chamar de política concreta de vida e de morte, na medida em que o poder e a violência não são virtuais ou metafóricos. O corpo, portanto, como um instrumento de imanência de vida política. Não obstante, o “[...] corpo é um vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2011, p. 7).

Desejamos, com isso, dizer que no campo da recepção o espectador assimila os signos das narrativas no interior de sua subjetividade também estruturada [estabilização] e pós-estruturada [desestabilização] em termos de uma topologia política objetiva da sociedade (pós-) ocidental, (pós-) colonial e (pós-) moderna. Signos esses então posicionados politicamente como corpos humanos em relações categoriais ou de classe, no sentido de lugares políticos que ocupam no contexto das relações sociais, de acordo com paradigmas políticos mais gerais, atualmente criticados por outros modos de organização social, em termos e dinâmicas micropolíticas.

Com isso, o corpo negro do filme é o suporte signos políticos e micropolíticos em relações sintáticas estruturais e pós-estruturais no interior de nossa sociedade (pós-) ocidental, (pós-) colonial e (pós-) moderna. Consequentemente, dentro dele buscaremos a afirmação e a invenção de outros corpos e suas configurações, que transitam entre o corpo do ator negro e suas representações com o mundo do espectador, através dos recursos cinematográficos utilizados para sua evidência: alegoria, significação e memória afetiva.

Voltemos no tempo. Desde o cinema mudo no Brasil, em seu período silencioso, dá-se conta de representações do corpo negro, mesmo que seja ao olhar atento das bordas e o fundo dos enquadramentos, ou de citações em jornais da época, que fazem referência de “pierrôs negros”, ou do trabalho indireto fora do quadro, nos bastidores, na execução e elaboração de cenários e figurinos, contextualizando a posição da imagem do negro sendo marginalizada, após a abolição (CARVALHO, 2003).

Neste sentido, é importante perceber que mesmo marginalizados, a imagem do negro vai ganhar centralidade no enquadramento do cinema no Brasil, considerando que a

decupagem⁶ vai criar condições para a mobilidade do corpo negro, utilizando os recursos cinematográficos, onde foram priorizados os estereótipos raciais e as alegorias do negro pobre, do negro oprimido, escravo subalterno, nobre, fiel, honesto e devoto e a consolidação da recusa à dominação branca, a partir do bom negro e o preto mau. Assim como, as derivações da representação do corpo da mulata sexy; “produto presumivelmente lascivo e sensual da mistura racial, perturbadora da paz erótica” (STAM, 2008, p. 459).

Contudo, esta proposta se assenta no cinema, que desde seu surgimento traz o encantamento, através dos primeiros brinquedos óticos e instrumentos de projeção, o qual configura a possibilidade de ser utilizado como um aparelho mediador de recepção, aguçando e formando a imaginação das pessoas diante dos mistérios do visível. O cinema como arte e janela educativa é entendido neste trabalho com o objetivo de aproximar e fincar análises sobre a própria condição existencial da produção e da recepção do filme e de seu entendimento, por meio de uma metodologia que privilegia, considerando os recursos da sintaxe da linguagem cinematográfica: roteiro, câmera, planos e *mise-en-scène*⁷, como princípios ativos fundamentais para sua fruição e consequente entendimento sígnicos – semióticos – das narrativas.

Os três filmes estudados *Caixa D'Água-Qui-Lombo é Esse?* (2013), de Everlane Moraes; *O Corpo é Meu* (2014), de Luciana Oliveira; *Nadir da Mussuca* (2015), de Alexandra Gouvêa Dumas, possuem traços estilísticos que podemos concluir que são do gênero documentário, considerando que suas realizadoras trilham diálogos e convergências com narrativas contemporâneas:

Em sintonia com seu tempo podem dizer, sem constrangimento, que fazem *documentário*, apresentando narrativas diversas como resultado do seu trabalho.

⁶ “Decupagem é antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a ‘decupagem’ em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica.

Como muitas outras, a palavra passa do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequência, tal como o espectador atento pode perceber. É nesse sentido que André Bazin utiliza a noção de decupagem clássica para opô-la ao cinema fundado na montagem; encontraremos a mesma oposição em Jean-Luc Godard. A definição é retrabalhada (e tornada mais abstrata) por Noël Burch (1969) e a corrente ‘neoformalista’. O conceito de decupagem, oposto ao sentido técnico e prático, é definido então como ‘a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo’” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 71).

⁷ “Em francês, originalmente, *mise-en-scène* (pronuncia-se *miz-an-cene*) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera.”. David BORDWELL; Kristin THOMPSON. *A arte do Cinema – uma introdução*, 2013, p. 205.

Incorporando procedimentos abertos pela revolução estilística chamada cinema direto/verdade, trabalhando com imagens manipuladas digitalmente, tomadas com câmeras minúsculas e ágeis, o documentário contemporâneo possui uma linha evolutiva que permite enxergar a totalidade de uma tradição. Uma totalidade que tem origem de sua conceitualização nas formulações griersonianas e que sofre as inflexões de seu tempo (RAMOS, 2008, p. 21).

Com isso, os filmes inclinam asserções de fala na primeira pessoa, inclinado intencionalmente no “eu” das personagens, que se colocam corpo-a-corpo no enquadramento e diante do mundo, de modo que “o documentário, portanto se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo e de si” (RAMOS, 2008, p. 24), compondo amplitude de posições de falas de mulheres negras e homens negros.

Aportamos na consecução desta dissertação numa *ação-reflexão-ação*, em que, ao tempo em que caminhamos, refletimos, envolvidos com as questões do cinema sergipano, sempre olhando para frente, sem descuidar dos ventos que sopram dos lados, com suas vicissitudes e armadilhas postas, desde a formação universitária bancária e na caminhada docente de professor que vos escreve, sob a compulsiva cinefilia do tempo em questão, como ator social no trabalho de visibilidade do cinema sergipano.

Nesse sentido, a pesquisa abordou as questões que estão relacionadas às narrativas fílmicas que tratam do corpo negro e suas relações simbólicas no campo do cinema. O intuito de trabalhar com essas três obras vem no sentido de interpelar o corpo negro como lugar de território e memória.

Nessa perspectiva, as tensivas entre problema e objetivo da pesquisa giram em torno do interpelar os processos subjetivos e objetivos pelos quais os filmes abordam as temáticas das africanidades e a afrodescendência, considerando o corpo negro e suas representações dentro da narrativa cinematográfica, tratando do lugar – território político (social, cultural, econômico) – espaço-temporal – onde o corpo se coloca ou transita em ampla mobilidade. Consequente, em caráter específico, buscamos investigar a utilização do filme como uma janela capaz de promover entretenimento, lazer e fazer com que as pessoas reflitam sobre si, sobre o outro e o mundo, a partir do conhecimento da gramática audiovisual, estrutura e narrativa do cinema.

Esta dissertação parte do pressuposto que o cinema funciona como dispositivo de difusão de discursos políticos e estéticos que tencionam técnicas do corpo e que mediatizam as relações humanas no campo da economia e da cultura. A ideia de pensar corpo enquanto território e memória a partir do negro está intrínseca ao que caracteriza o cinema como uma representação visual e sonora criada a partir da montagem articulada entre signos. Para Deleuze (2009), o nascimento do cinema possibilita pensar novas dimensões estéticas e

políticas, pois o cinema reflete toda uma racionalidade científica, ordenada e metódica. O cinema é, assim, o resultado da racionalidade técnica entre câmera e montagem. A racionalidade do cinema é um equilíbrio entre o dinâmico e o uniforme, um equilíbrio dinâmico de luzes e sombras que produzem o efeito de movimento (cine movimento). De igual forma, o cinema é o resultado de uma uniformidade onde a técnica de captura e montagem é a consequência de uma sucessão equidistante das imagens (cine tempo).

1.3 JUSTIFICATIVA

Esta dissertação é pré-requisito para a conclusão do curso de mestrado do programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema – PPGCINE/UFS, foi desenvolvida na Linha de Pesquisa Cinema e Narrativas do Contemporâneo, é resultado da aproximação e leituras dos textos produzidos pelo grupo de pesquisa “corpo e política” do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe – UFS, coordenado pelos professores Fabio Zoboli e Renato Izidoro da Silva.

O grupo atua com três linhas de pesquisa: corpo e educação; corpo e comunicação; e corpo e epistemologia. As linhas se cruzam e confluem, a partir da interdisciplinaridade e transversalidade dos conteúdos e temas estudados, onde se constituem pelo, como e para o corpo e sua governabilidade, diferentes problematizações, tendo-o como um instrumento político-histórico dentro da cultura.

O corpo é central, no contexto das mais variadas ciências e campos epistemológicos, pois o existir humano se dá através do corpo – o corpo é o meio pelo qual nós utilizamos para experimentar o mundo, para existir no mundo. O ser humano é presença no tempo e no espaço como corpo/ desde o corpo/ através do corpo/ sendo corpo. Somente existimos pelo e com o corpo. Pelo e com o corpo, o humano estabelece suas relações consigo mesmo, com o outro e com o mundo/natureza. “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (LE BRETON, 2011, p. 39).

O corpo é um campo plural, dotado de vários sentidos, que pode ser analisado sob o viés das mais variadas ciências ou áreas do conhecimento. Acreditamos que o cinema, enquanto linguagem artística, deve problematizar o corpo, estabelecendo conexões e tensões transversais.

A estruturação técnica de “montar” um filme já traz em si uma conotação técnica e política, na medida em que no momento da sua construção o diretor direciona os fundamentos relacionais que estruturam sua obra, a fim de gerar uma fruição artística no espectador. Estas

dimensões são definidas pelo diretor, quando seleciona quadros e planos; quando determina um ritmo de imagem e movimento para cada uma das cenas; quando elege elementos gráficos e sonoros para construir suas narrativas; quando situa silêncio nas palavras; quando joga com o que mostrar e o que não mostrar.

O corpo negro no cinema não foge a essa regra, ou seja, não é exceção. Ele vem repleto de signos políticos que os diretores que o montaram querem passar ao espectador. Assim, o corpo negro nas três obras analisadas vem atravessado pelo âmbito da cultura e da arte. Se pensarmos o cinema como um produto da cultura, que não apenas reflete uma realidade, mas também a sustenta – produz e reproduz –, podemos mencionar que o corpo negro no âmbito das narrativas fílmicas aparece coerente a um contexto de verdades, na medida em que não causa estranhamento nos seus modos de figurar. Se mudarmos a mirada e pensarmos o cinema enquanto arte, veremos nele a tentativa de desarticular os modos estéticos e políticos produzidos pela sociedade para educar os corpos. “As imagens das artes são operações que produzem distanciamentos, uma dessemelhança” (RANCIÈRE, 2011b, p. 28). O cinema, enquanto arte, é um dispositivo que propõe uma determinada resistência às normas e valores estabelecidos, no que tange às técnicas do corpo convencionais. “Porém ambas maneiras de colocar em relação a constituição de uma forma material e a de um espaço simbólico são talvez os dois fragmentos de uma mesma configuração originária, ligando o próprio da arte a uma certa forma de ser da comunidade” (RANCIÈRE, 2011a, p. 35).

Neste sentido, este trabalho justifica-se em sua importância, por estudar três filmes sergipanos que transcendem a representação estereotipada de parte da produção atual do cinema negro quanto ao corpo negro: crianças, homens e mulheres, como sua tipagem racial é concebida através das convenções cinematográficas utilizadas para a feição do negro bom, do negro mau, da mulher *sexy* e das relações de subalternidades no contexto social, considerando que os três filmes versam sobre a discussão analítica de como alguns negros e/ou movimentos e comunidades negras têm se organizado na perspectiva de pensar maneiras de organização, e com isso o cinema é uma ferramenta capaz de pensar questões nesse nível, quando coloca em primeiro plano, na tela, pessoas com suas histórias e suas inquietações de vida.

Neste ínterim sobre o corpo imaginoso do negro, o racismo, assim como outras questões que envolvem o negro, repousa, entre outras coisas, sobre uma relação imaginária com o corpo, afinal, reiteramos aqui que onde há um corpo há sempre um vetor semântico/epistêmico que lhe dá sentido.

Ele finca raízes no interior dos alicerces passionais que alimentam a vida coletiva, alimentam projeções, mobilizações, mobilizam tolerâncias ou violências. O racismo

é o exemplo de uma forma pré-texto, socialmente disponível, para acolher as paixões mais divergentes, as razões mais ambíguas e dar-lhes enfim ramificação (LE BRETON, 2011, p. 72).

Entrementes ao racismo Franz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), no capítulo 5º – A Experiência Vivida do Negro – desenvolve um pensamento sobre como o racismo se processa a partir da combinação de certas clivagens, dentro do mundo branco que remete ao negro sempre a negação de si.

No mundo branco o homem de cor encontra dificuldade na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas.⁸

Nessa perspectiva, os filmes das realizadoras trazem a questão do racismo que só pode ser entendido a partir da combinação de certas clivagens: raça, gênero, classe, escolaridade, etc. Entretanto, quando assistimos aos filmes, essas questões ficam bem mais claras.

Quanto aos estudos em cinema negro brasileiro, conforme destaca o pesquisador Noel Carvalho, é um campo de pesquisa recente no país. Seu início, em meados da década 1960, estava concentrado nas universidades do sudeste e sul do país. No período compreendido entre 1964 e o final da década de 1970 – momento agudo do regime do golpe militar, falar das questões étnico-raciais no campo das pesquisas acadêmicas, passou a ser questão de notoriedade da política de estado. Com isso, percebe-se que houve um silêncio incontido nos centros acadêmicos e um recuo estratégico. Também, são poucos os filmes que chegaram até hoje, por conta da má conservação das cópias em película e pela perda em incêndios. Por estas questões, o pesquisador deve buscar em documentos secundários, revistas, anais e jornais da época. O pesquisador que desejar estudar o negro no cinema brasileiro terá dificuldade, por conta da pouca referência bibliográfica especializada. Neste sentido, acredita-se que nisto há uma vantagem por conta do trabalho pioneiro: ele “terá tudo a fazer” (CARVALHO, 2011, p. 19).

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 Objetivo Geral

- Interpelar, através dos filmes *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013), de Everlane Moraes, *O Corpo é Meu* (2014), de Luciana Oliveira, *Nadir da Mussuca* (2015), de Alexandra Gouvêa Dumas, os processos subjetivos e objetivos pelos quais os filmes abordam as

⁸ Ver mais detalhadamente FANON, Franz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

temáticas das africanidades e a afrodescendência, a partir da categoria “corpo: território e memória”.

1.4.2 Objetivos Específicos

- Pensar o negro, a partir de sua representação corpórea, que historicamente foi apagada no âmbito de sua colonização em terras brasileiras.
- Interpelar o corpo negro como lugar de debate, lugar de disputa, como suporte material no qual se ancoram signos, como vestígio poderosamente legível de território e memória.
- Compreender o cinema negro, a partir do caminho da trajetória do corpo negro no teatro.

1.5 METODOLOGIA

1.5.1 Abordagem da pesquisa

Este trabalho tem o cunho de uma pesquisa qualitativa na qual a construção do objeto de pesquisa *Corpo negro: território, memória e cinema* foi determinada pelo contexto no qual estão inseridos e pelas condições materiais e históricas dos filmes analisados.

De acordo com Angrosino (2009), a pesquisa qualitativa procura entender e, por vezes, descrever os fenômenos sociais sob diversas e distintas maneiras, como, por exemplo, analisando experiências de indivíduos ou grupos, examinando interações e comunicações que estejam se desenvolvendo, ou mesmo investigando documentos ou traços semelhantes de experiências ou interações.

Partimos de uma análise geral de referência, em que o projeto de pesquisa tem clareza de que pesquisador e objeto pesquisado se aproximam, na medida em que no processo há a *intencionalidade* do pesquisador, que é gerada por um processo de consciência que está sempre dirigida a um objeto e/ou a um fenômeno (TRIVIÑOS, 2009). Com isso, procuramos ativar um princípio investigativo de que não existe objeto desassociado de um sujeito propenso e inquieto em pensá-lo, e, nesse caso, o cinema negro e suas convergências no campo da cultura criam vértices com esta pesquisa. Coloco-me como ator social (por ser um agente promotor do cinema negro), junto a outros profissionais da área do audiovisual.

1.5.2 Tipo de pesquisa: Análise de filme

Atualmente, as pesquisas sobre a recepção fílmica estão instituídas por diversas formas de abordagens e de modelos de análises que muitas das vezes transcendem resultados textuais extraídos dos filmes, que mais são abstrações particulares de seus autores – fora do seu contexto –, que das reais condições de participação da recepção (BAMBA, 2013).

Com isso, duas linhas de problematização se apresentam: uma, na vasta bibliografia com foco no sujeito realizador cineasta e nas poéticas e análises de filmes, que atestam que, “nessas abordagens, o espectador é um ponto *cego*, esquecido, ou, às vezes, a sua presença no dispositivo fílmico é mencionada de maneira metafórica” (BAMBA, 2013, p. 21); e a outra, na perspectiva da recepção e análise do filme, o espectador é *sujeito-interlocutor* atuante, ele age e molda esse encontro (STAM, 2003, p. 37).

Na perspectiva em que o espectador (aquele que analisa o filme) é um *sujeito-interlocutor* agente, partimos das contribuições do campo da comunicação, que, mais tarde, vieram consolidar os Estudos Culturais, projetando o espectador como um sujeito potencializado dentro de um contexto sociocultural, capaz de fazer parte do jogo sem se entregar às normativas do sistema cinema, mas estar apto às vicissitudes e esquivas dos filmes e às histórias apresentadas. Considera-se o que diz Stam, (2003, p. 256):

Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, é também social e ideológico.

Este projeto de pesquisa *Corpo negro: território, memória e cinema* trabalha na perspectiva da análise dos filmes, na qual o pesquisador coloca-se na posição de um sujeito-interlocutor; em que serão visibilizadas a cultura e a história dos afrodescendentes, transitando entre territórios, memórias, identidades e pertencimento, cuja análise de filmes partiu da abordagem de Penafria (2009)⁹, no primeiro momento partindo do contexto de pesquisa de suas realizadoras, em seguida, por meio da análise interna do filme, pontuando as características individuais em si, e, por último, a análise externa, evidenciando o conjunto de coisas que estão associados a sua realização e produção, assim como o seu tema e o diálogo estabelecido com o contexto social¹⁰. A análise do filme correspondeu à Dinâmica da Narrativa, que foi de decompor o filme a partir das duas principais categorias: imagem e som.

⁹ PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.

¹⁰ Anotações durante a Disciplina Metodologia de Pesquisa em Cinema Interdisciplinaridade, em 26/10/2016.

Os filmes refletem a pesquisa autoral de suas realizadoras e dialogam com corpo e sua relação intrínseca com a afrodescendência e suas convergências com a cultura e memória: histórias dos antepassados e construção da história presente, numa nova escritura crítica da diáspora negra em Sergipe.

Partindo desses pressupostos, foi concebido por um preâmbulo intitulado – *memorial: o caminho faz o caminhante* – que faz um percurso do pesquisador, contando como se dá sua relação, formação com o cinema e os pontos convergentes com a temática negra, e quatro capítulos, nos quais o primeiro traz a introdução, com a apresentação e a justificativa do tema estudado, que é o *corpo negro: território, memória e cinema*, na perspectiva de três filmes que foram realizados por três mulheres.

Estes filmes estão dentro da produção atual que se intitula cinema negro no feminino, considerando que as propostas de suas produções perpassam o olhar de potencializar as mulheres negras, mas, sobretudo, de desvendar múltiplas formas de contar as histórias do povo negro a partir do cinema, sempre partindo de um método adequado de apropriação do discurso e da técnica cinematográfica, com o objetivo de visibilizar a importância do fazer e do pensar da mulher negra, cujo corpo negro feminino emancipado, vetor semântico que se impõe publicamente contra a folclorização e estereotipização do corpo negro, busca construir, a partir da arte/cinema, o corpo estético, político e ideológico.

1.5.3 Categoria de análise

A categoria que vai nortear a análise das três obras que compõem nosso campo empírico é a categoria “Corpo: território e memória”. Os corpos são inscrições de um lugar/território. São metáforas que, em meio a um contexto cultural, contracenam, interagindo com outros corpos, internalizando técnicas corporais comuns. A política de certas relações entre diferentes corpos, assim como a significação de certas partes do corpo são todas operações básicas de fixação que naturalizam as práticas e técnicas corporais dentro de um contexto cultural. “As inscrições geográficas marcam limites, fronteiras: nelas, o corpo aparece como figura e objeto, objeto de desejo, de poder, corpo político” (BARRIOS, 2007, p. 133).

O corpo aqui é pensado muito na direção do que Beatriz Nascimento entende como a identidade do negro. O corpo no qual o encontro com o outro recupera a imagem perdida. Então “é preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que torna-se visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro, e em cada um o reflexo de todos os corpos” (Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989). O corpo negro só pode ser compreendido no contexto de uma grande sombra moderna de

um projeto colonial assassino que o objetivou à condição de mercadoria. O corpo negro só pode ser compreendido pelos rastros da história de corpos apagados, corpos sobre os quais não alcança a história do direito para devolvê-los ao campo da história afetiva e sua relação com o território e a memória.

1.5.4 Adendo

Aqui na metodologia queremos fazer um adendo de que esta pesquisa, até sua qualificação, foi pensada como uma pesquisa de recepção em cinema, junto a alunos do Ensino Médio da cidade de Aracaju – SE, fazendo uso das 3 obras. Em caráter extensivo e colaborativo, foi realizada uma Mostra, composta pelos três filmes, na Escola Estadual Paulo Freire, circunscrita à Diretoria de Educação de Aracaju – DEA, com o objetivo de nos dar uma ampliação de como as pessoas veem os filmes com abordagens e falas de pessoas negras. Isso se fez a partir de roda de conversa após a exibição de cada filme.

O resultado contribuiu para que tivéssemos uma ideia preliminar de como se dá na recepção a representação do negro nos três filmes sergipanos estudados. Com isso, passamos a trabalhar com os seguintes eixos epistemológicos:

1. *Corpo negro;*
2. *Negro no cinema brasileiro;*
3. *Análise cinematográfica.*

Serão examinadas as experiências diante dos filmes, considerando os aspectos individual e coletivo do universo do corpo.

Podemos visualizar nos APÊNDICES (p. 136) um pouco das “marcas” dessa trajetória junto à escola.

1.6 SISTEMATIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

No primeiro capítulo – introdução – apresentamos inicialmente o memorial do pesquisador. Na sequência, é apresentado o tema, sua problematização e sua justificativa. Nesta parte, é apresentada a questão principal de pesquisa, juntamente com os objetivos a serem alcançados. Na apresentação da metodologia – ainda nesta primeira parte – se procura deixar claros a abordagem e os métodos da pesquisa.

O primeiro capítulo é este que o leitor agora lê. Além dele, temos ainda quatro sessões que compõem este estudo dissertativo.

No segundo capítulo, intitulado *do teatro negro ao cinema negro no Brasil*, apresentamos as primeiras aparições do corpo negro nas manifestações dramáticas dos folguedos e festejos religiosos, que assim denominamos de teatro popular, que sempre estão associados ao ciclo religioso dos locais onde acontecem. Em seguida, em busca de um movimento de consciência política do corpo negro, nos deparamos com Abdias Nascimento e as suas estratégias de formulação e criação do Teatro Experimental do Negro – TEN, o qual se configurou um divisor de águas da dramaturgia do teatro brasileiro, por conseguinte, formando atores que vieram a atuar no cinema brasileiro.

No terceiro capítulo, centramos na pesquisa, em apresentar um recorte sobre o corpo negro, a partir das reflexões da intelectual sergipana Beatriz Nascimento, que se consolida a partir das pesquisas acadêmicas, do trabalho como militante do movimento negro e também junto às comunidades de africanos e descendentes na diáspora e transmigrações no Brasil, na busca da imagem do negro e de sua representação corpórea, assim como a categoria quilombo como instituição africana com conotação prática no período colonial do Brasil.

No quarto capítulo, apresentamos as análises cinematográficas das obras: *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?* (2013), de Everlane Moraes; *O Corpo é meu* (2014), de Luciana Oliveira; *Nadir da Mussuca* (2015), de Alexandra Gouvêa Dumas, a partir da categoria “Corpo: território e memória”.

Além das questões técnicas de cada um dos filmes, mostram-se algumas questões que envolvem o negro em cada realização cinematográfica aqui apresentada. No documentário *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?*, de Everlane Moraes, a história da comunidade *Maloca* – segundo quilombo urbano do Brasil – é contada por meio da oralidade, cujo foco é a posição da fala de seus moradores mais antigos. Em *O Corpo é meu*, Luciana Oliveira mostra como os meios de comunicação, especificamente a TV brasileira, representa num conjunto de ideias a mulher. Por fim, em *Nadir da Mussuca*, de Alexandra Gouvêa Dumas, mostra a comunidade Mussuca e sua ilustre moradora, a mestra “guardiã do saber local” Dona Nadir, puxadora dos cantos do São Gonçalo, cantora e membro do Samba de Pareia – grupo constituído, em sua maioria, de mulheres que dançam um samba característico do território mussuquense.

Por fim, na quinta sessão – considerações finais – são apresentadas algumas apreciações e considerações sobre o todo da pesquisa. Nesta parte, sintetizam-se algumas conclusões parciais, além de algumas indagações que ainda farão parte de estudos posteriores, até porque este trabalho não se propõe a apresentar conclusões de caráter generalizador.

2 DO TEATRO NEGRO AO CINEMA NEGRO NO BRASIL

Neste capítulo, apresenta-se sucinta abordagem sobre as primeiras aparições de negros atuando no teatro e no cinema brasileiro. Considera-se que as fontes de pesquisa são decerto raras e que muito do que se pretende conhecer e desvendar se encontra num espaço-tempo da pesquisa acadêmica por se fazer. Certamente, serão estabelecidas conexões com outras extensões do saber.

No percurso, aportaremos num conjunto de recortes e de análises que são transversais à linguagem do cinema. Para a consecução do objetivo, criaremos dimensões/pontes históricas, a fim de aproximar essa linguagem a outras linguagens artísticas (verificando outras áreas do conhecimento) no sentido de entendermos como se processa a presença do negro, seja na condição de trabalhador escravo, quando aqui chegou, seja em grupos reunidos para a prática que mantém viva a tradição ancestral e a memória no universo da *kizomba*¹¹ de sua cultura.

Com isso, diretores, escritores, profissionais e técnicos (de diversos ramos artísticos), atores e atrizes, antes de trabalharem no cinema, que era um fazer novo, vinham de significativas experiências em outros círculos, a exemplo do teatro, da dança, da literatura, das artes visuais, etc.

É importante fazermos este prólogo, porque os temas e as participações dos artistas negros no teatro, no cinema, e depois na telenovela¹², não aconteceram sem discussões e sem lutas. Esses atores permeiam intrincados caminhos e, até hoje, muitas de suas histórias estão sendo contadas.

2.1 O NEGRO NO TEATRO POPULAR

A propósito disso, como fonte primária para acerrar-se ao corpo negro no cinema, nesta pesquisa, o primeiro ato foi conhecer / descobrir os primeiros percursos e evidências da presença do negro no teatro popular, por meio das manifestações dramáticas dos folguedos

¹¹ Do quimbundo: festa, festejo (LOPES, 2012, p. 219).

¹² No filme *A negação do Brasil*, de Joel Zito Araújo, 2000: “Tabus, preconceitos e estereótipos raciais são discutidos a partir da história das lutas dos atores negros pelo reconhecimento de sua importância na história da telenovela – produto de maior audiência no horário nobre da TV brasileira. O diretor, baseado em suas memórias e em pesquisas, analisa as influências das telenovelas nos processos de identidade étnica dos afro-brasileiros” – Central de Acesso ao Cinema Brasileiro – Programadora Brasil.

populares, em especial, no estado de Sergipe, onde, em 1915, em seu manuscrito *Anuário Christovense*, num exercício de preservação da memória e de registro de notícias, de forma sucinta, Serafim Santiago descreve costumes e práticas sociais e religiosas da cidade de São Cristóvão¹³.

São os folguedos: reisados, taeiras, cheganças¹⁴, cacumbis e, bem depois, a incorporação do São Gonçalo – cujas apresentações estão associadas às celebrações do ciclo religioso, durante a dramatização da missa e da Procissão dos Penitentes (destacamos a festa de São Benedito e a de Nossa Senhora do Rosário), no dia 6 de janeiro (conhecido como Dia de Reis) e em datas comemorativas (DANTAS, 2013).

Dentro dos grupos de folguedo, a maioria dos participantes são trabalhadores rurais e prestadores de serviço dos mais variados ofícios na localidade onde moram. Esses participantes, quando estão na brincadeira do folguedo, distinguem-se nessa atividade como brincantes.

Nos folguedos e nas celebrações, os negros terão sua primeira participação com a autorização dos poderes vigentes, entre eles, a igreja, levando-se em conta a relação prática, corpórea, e simbólica, espiritual, num jogo de ressignificações das coisas e das funções relacionadas ao mundo em que vivem, considerando que a relação de poder da estrutura social, durante algumas brincadeiras, toma novas formas e contornos, sopesando que, quando reis, rainhas e princesas negros são coroados nos interstícios de festas e celebrações, a visualidade de seus trajes e adereços normatizam uma coreografia dramática que se atribui aos participantes – os brincantes –, na condição de atores populares, que sempre são prestigiados e reconhecidos pela população do local onde acontece a brincadeira.

Segundo Joel Rufino dos Santos, em *A História do negro no teatro brasileiro* (2014), “Dessas atividades dramáticas indistintas, os reisados atravessaram o tempo, representados, até hoje, no Nordeste, com a mesma feição do tempo de Anchieta e Nóbrega.” (SANTOS, 2014, p. 73)

Entrementes ao teatro popular com as manifestações artísticas dos folguedos junto às celebrações religiosas, os negros também iniciam sua participação na cena teatral, no circo e no variado segmento do teatro. Observemos:

¹³ Disponível em <http://itamarfo.blogspot.com.br/2010/12/as-historias-de-santiago-e-do-seu.html>. Acesso em 02/12/2017. Consultar também SANTIAGO, Serafim. *Anuario Christovense ou Cidade de São Cristóvão*. São Cristóvão: UFS, 2009.

¹⁴ Ver, mais detalhadamente, em BARRETO, Luiz Antônio. *Um novo entendimento do folclore e outras abordagens culturais*. Aracaju: SE. Sociedade Editorial de Sergipe, 1994, p. 184-188.

[...] a personagem negra deixará, aos poucos, de ser um objeto, ou um animal que compõe o cenário. Ele será promovido, digamos, à personagem humana. Estereotipada, diabolizada, bode expiatório dos pecados da sociedade, por um lado e por outro, o irresponsável, o idiota, o inconfiável, o animalesco (SANTOS, 2014, p. 112)

Pela condição histórica do negro no Brasil, o país saindo do regime escravocrata, o negro fará parte do drama teatral, enriquecendo as histórias e as narrativas, todavia sua participação será estereotipada como um “símbolo do mal”. Assim ele é visto na “sociedade escravista”. Em contraponto, embora esteja no drama, o negro está distante de fazer parte do teatro, de frequentar o local e de ocupar um lugar (assento) e de fazer parte em seu *habitus*¹⁵ como quem possui civilização e posse em meio à sua classe social (SANTOS, 2014).

Essa ideia de teatro sobreviverá até hoje em nossa civilização: uma diversão de seletos. Os de baixo não frequentam, especialmente em sociedades de longo passado colonial e marcadas pela desigualdade social brasileira. A igreja e suas festas, o circo, a praça de esportes, a rua, a praia são, em certa medida, espaços socialmente partilhados. É nesse sentido que se diz ter o cinema democratizado o espetáculo, mantendo, porém, o luxo burguês das salas de exibição. Quanto mais o cinema se popularizou, mais o teatro se elitizou no Brasil. O cinema não teve, porém, a virtude do rádio, cuja era se inicia com a Grande Guerra: criar a nossa primeira comunidade nacional. O teatro era de pouquíssimos, o cinema de muitos, o rádio de todos. A cena brasileira continuou falando em português de Portugal até o século 20, o cinema em língua americana, e o rádio em brasileiro. (SANTOS, 2014, p. 56).

Nesse sentido, percebemos que a arte do negro e seu corpo como vetor semântico capaz de produzir poéticas artísticas e dramáticas apenas vão ganhar dimensão na sociedade brasileira a partir do surgimento de experiências que irão valorizar e visibilizar o corpo negro e suas relações com memórias, ancestralidades, oralidades e consciência político-ideológica de uma classe.

¹⁵ Embora Joel Rufino dos Santos não faça referência de onde tomou o termo *habitus*, empreendo convergências: “[...] Aparecem encruzilhadas em que as pessoas têm de fazer escolhas, e de suas escolhas, conforme sua posição social, pode depender seu destino pessoal imediato, ou o de uma família inteira, ou ainda, em certas situações, de nações inteiras ou grupos dentro delas...” (ELIAS, 1994, p. 48); assim como “[...] o *habitus* seria um conjunto de esquemas implantados desde a primeira educação familiar, e constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante, que demarcam os limites à consciência possível de ser mobilizada pelos grupos e/ou classes, sendo assim responsáveis, em última instância, pelo campo de sentido em que operam as relações de força. Para além da ‘comunicação das consciências’, os grupos e/ou as classes compartilham das inúmeras competências que perfazem seu capital, como uma espécie de princípio que rege as trajetórias possíveis e potenciais das práticas...” (BOURDIEU, 2007, p. XLII). Ver também o comentador da obra de Pierre Bourdieu, Loïc WACQUANT, quando escreve sobre o verbete *habitus*: “[...] mas é no trabalho de Pierre Bourdieu, que estava profundamente envolvido nesses debates filosóficos, que encontramos a mais completa renovação sociológica do conceito delineado para transcender a oposição entre objetivismo e subjetivismo: o *habitus* é uma noção *mediadora* que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar ‘a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade’, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de *disposições* duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente...” (CATANI, et al., 2017, p. 214).

2.2 O TEATRO EXPERIMENTAL NEGRO – TEN

[...] mas, é o Teatro Experimental do Negro, 70 anos de existência – deixou uma marca muito grande, não só na geração que nasceu com ele, como também uma referência para a geração que veio depois¹⁶.

(Haroldo Costa)

O Teatro Experimental do Negro – TEN e o seu fundador, Abdias Nascimento, no trabalho sistemático da formação do movimento negro brasileiro (NASCIMENTO, A., 1978)¹⁷ e da ação cênica do corpo como vetor semântico artístico, foram capazes de produzir, no Brasil, uma ação-político-histórica.

O TEN teve influência na geração de Abdias Nascimento e noutras, considerando-se que o seu trabalho foi além de um grupo – fundou-se sobre a matriz de um conjunto de ações com o objetivo de proporcionar visibilidade e valorização da cultura negra afrodescendente e brasileira. Chegou a atuar em diversas frentes, e isso o notabilizou pela estratégia pedagógica e pela ação política, inserindo-se como um divisor no fazer teatral na dramaturgia brasileira.

O corpo negro do fundador do TEN, Abdias Nascimento, veio ao mundo em 14 de março de 1914, em uma família negra, na cidade de Franca, estado de São Paulo. Ele faleceu no Rio de Janeiro em 24 de maio de 2011, três anos antes de completar um século de profícua existência.

No livro *Abdias Nascimento – grandes vultos que honram o Senado*, de Elisa Larkin Nascimento, a autora descreve que o biografado atuou em várias áreas: “teatro, poesia, pintura, jornalismo, dramaturgia, autoria de ensaios, ativismo cívico e político, curadoria de projeto artístico, produção intelectual, como pesquisador, estudioso e professor universitário” (NASCIMENTO, E., 2014, p. 15). Esse vasto conhecimento possibilitou que ele produzisse amplo material escrito, composto por livros, jornais e revistas que tratam de análises e reflexões quanto à história dos afrodescendentes brasileiros e que situacionalizam questões do negro na pauta social do país.

Sua infância, conforme narra Sandra Almada (2009), em *Abdias Nascimento*, biografia produzida pela Selo Negro Edições, foi marcada pela vivência numa região marcada pela paisagem com muitas fazendas de criação de gado, de plantações de café e de outros cultivos, onde outrora “a escravaria” era a mão de obra principal.

Sua família era muito pobre e estava assim constituída:

¹⁶ Ver *Mesa de discussão: o Teatro Experimental do Negro – 100 anos de nascimento de Abdias do Nascimento*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kAJYk1-P1ec>. Acesso em 23/04/2017.

¹⁷ Destaque para Abdias Nascimento no livro *Genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

família Ferreira Nascimento era formada pela mãe, Georgina, conhecida como dona Josina, o pai, José, e sete filhos. As crianças estavam acostumadas a acompanhar a mãe quando visitava as fazendas da região para prestar serviços como doceira, cozinheira e ama de leite, entre outros afazeres (ALMADA, 2009, p. 22).

Nessas viagens com sua mãe, dona Josina, para as fazendas da região, Abdias presenciou vários momentos significativos que foram fundamentais para a sua formação de pesquisador da causa negra. Entre esses momentos, destaca-se o em que as mulheres, depois dos afazeres do dia, emendavam na noite, em torno da fogueira, embalando seus filhos para dormir, contando histórias e reminiscências dos primeiros senhores de fazenda de Franca e dos escravos que chegaram e viveram na condição de cativos.

As supostas histórias que remontam à formação de algumas comunidades negras que se desenvolveram isoladas entorno da cidade, a exemplo das elegantes negras senegalesas, vestidas de branco, com trouxas de roupa na cabeça, movimentando-se do Engenho Queimado à cidade, encantavam o menino Abdias, num mister de encantamento e curiosidade: “Só o impacto estético que aquelas cenas provocavam já mexia muito comigo”, glosaria o professor Abdias, em entrevista a Sandra Almada (2009, p. 27).

Nesse ambiente, marcado pelo contato telúrico, caminhando descalço, e no gracejo poético do olhar infantil, Abdias se formava em conhecedor do espaço e do território em que vivia. Seu crescimento se dava com o contato com o mundo em que a mediação se produzia com os ensinamentos de seus pais (dona Josina, seu José), seus irmãos e com seus primeiros livros – todos cabiam num pequeno baú biblioteca. Ele guardava com imenso carinho suas obras literárias. Sua paixão pelas artes dramáticas se dá desde cedo:

Quando o circo chegava em [sic] Franca, trazia pra população local a possibilidade de mais divertimento. Uma maravilha para a criançada: os palhaços, o picadeiro, os animais, as acrobacias! Mas os olhos do menino Abdias, diferentemente da maioria de seus amiguinhos da plateia, viam naquelas performances circenses voltadas para o entretenimento o “dado de dramaturgia”, se assim podemos chamar. Abdias elucida melhor: “Sempre tinha uma segunda parte no circo em que era vivido um drama. Era isso o que mais me interessava.” (ALMADA, 2009, p. 30-31)

Quando não tinha dinheiro para entrar no circo, ajudava os palhaços na divulgação da matinê circense gritando os bordões pelas ruas da cidade: “*Hoje tem marmelada? Tem sim, senhor! E o palhaço o que é? É ladrão de mulher!*” Não raro, lá se via Dona Josina em busca de resgatar o menino Abdias entre os palhaços, pois ele nutria um encanto pelo drama circense.

Outros momentos que marcaram a infância e adolescência de Abdias foram as festas religiosas do período natalino, junto à chegada de ano novo. Adentrando os primeiros dias do

mês de janeiro, ocorria a conhecida Festa de Reis, quando tradicionalmente aconteciam as procissões e, em seguida, as encenações dramáticas que caracterizavam o teatro popular e/ou o teatro folclórico:

[...] Quando chegava o Natal, a época das festas de reis, Abdias tinha outra oportunidade de se aproximar da dramaturgia. Era um período de cavalhadas e contradanças, das quais seu pai sempre participava. Antes, porém, da exibição pública, seu José se preparava cenicamente, compondo um personagem com uma longa barba branca e cabelos igualmente brancos e longos feitos de um vegetal denominado pita. “Aquilo para mim tinha uma significação muito grande. Era o teatro folclórico.” (ALMADA, 2009, p. 31)

Com 11 anos de idade, Abdias Nascimento frequentava o grupo escolar, trabalhava no período da tarde e, à noite, começou o curso de contabilidade na Escola de Comércio do Ateneu Francano, na perspectiva da formação de contador, o que, em pouco tempo, rendeu-lhe convites de empregos nas fazendas da cidade. Por conta do seu temperamento, perceber, já naquela época (novo), alguns procedimentos racistas e discriminatórios fizeram com que declinasse dos empregos.

Nessa perspectiva, com 14 anos de idade, Abdias Nascimento percebe que Franca deveria ficar para trás, e segue novos rumos:

Entretanto, o filho do casal abria mais uma vez mão de um salário polpudo, para o padrão dos negros de Franca, em nome de suas convicções, de seus sonhos de alcançar voos mais altos. Dessa feita, a razão que deixara a família triste e preocupada é que, mesmo a contragosto de seus familiares, ele decidiria morar em São Paulo. (ALMADA, 2009, p. 35)

Naquele momento, diante da decisão do seu filho em partir para buscar estudos e lograr um futuro diferente dos negros que ali viviam em Franca, ainda sob as perspectivas das subjetividades arraigadas da condição de cativo, “dona Josina e o restante da família tiveram dificuldade de lidar com a decisão do filho de seguir seu próprio caminho, indo para a cidade grande” (ALMADA, 2009, p. 37). Entretanto, a alma e o coração de mãe pesaram naquele momento. Ela, mais do que ninguém, sabia que o seu menino pensava grande, e que naquela cidadezinha acanhada seus sonhos não aconteceriam. Rememora Abdias Nascimento:

A minha mãe estimulava a gente – a mim sobretudo – a sair de Franca, um lugar muito acanhado para se trabalhar, para fazer uma carreira. O papai fazia o contracanto. ‘Não, nada de estudar! O filho adotivo do doutor Petraglia acabou se suicidando porque ninguém queria se tratar com aquele médico negro. Negro que quer estudar dá nisso. Então tire isso da cabeça, de fazer estudo superior, ser doutor, tire isso da cabeça!’ (ALMADA, 2009, p. 37-38)¹⁸

¹⁸ Consultar o DVD *Abdias Nascimento – 90 anos – Memória viva: um afro-brasileiro no mundo*.

A cidade de Franca fica para trás, mas nela Abdias formara a sua principal lição de vida. Como quem rebobina um filme, as imagens vão surgindo vagarosamente: junto à sua mãe, ele aprendeu a respeitar as pessoas e a lutar contra as adversidades. Conheceu grupos de negros que, assim como sua família, viviam sob o jugo dos fazendeiros, que agiam após muitos anos da abolição ainda com o caráter racista. Igualmente, como outros grupos de negros que habitavam numa comunidade isolada – Engenho Queimado, do outro lado da estação Mogiananos, arrabaldes de Franca, onde, anos depois, diante de seus estudos e pesquisas sobre o negro no Brasil, Abdias afirmaria como uma suposta linhagem de africanos nobres que vieram para cá na condição de cativos.

Em meados de 1929, Abdias Nascimento chegava a São Paulo; e o seu sonho sobre essa cidade cai por terra. Ele viu a dura relação com a qual o negro se deparava na capital:

Vivi em São Paulo situações de um racismo explícito, respondido também muitas vezes por nós, negros, de forma agressiva, porque era assim que os racistas nos tratavam, [...] nas ruas, nas barbearias, nos cinemas ou nos bares. (ALMADA, 2009, p. 40)

Abdias ingressa no exército, entre 1930 e 1936, na condição de voluntário, e vai servir no Segundo Grupo de Artilharia Pesada, no quartel de Quitaúna, na região oeste da cidade, local considerado estratégico por ser próximo à linha férrea e ao Rio Tietê, hoje inserido no território da Grande São Paulo, na cidade de Osasco.

No quartel, realizou as atividades primárias de um praça: carregar os fardos de mantimentos e ração, cuidar dos cavalos e “carregar muito cocô de cavalo”. Em 1932, ele vê a agitação do grande movimento da Revolução Constitucionalista, resultado do golpe de Estado de 3 de outubro de 1930 – “celebrado na história oficial como a Revolução de 30 – decretou o fim da ‘república velha’ e alçou Getúlio Vargas (um gaúcho de família de latifundiários) ao poder no Brasil” (DOMINGUES, 2008, p. 98). Destacava na 11ª Companhia do 4º Regimento de Infantaria, quando foi transferido, supostamente, pelas atitudes de desobediência, para fazer trabalho administrativo na Casa das Ordens.

Essa companhia tinha uma peculiaridade, que não era das melhores: para lá eram transferidos todos aqueles soldados insubordinados, os indisciplinados, que ficavam concentrados ali por causa das dificuldades que as unidades tinham para controlá-los. E lá estava eu na 11ª Companhia de Infantaria. No meio daquele pessoal da caserna, quando falavam que o sujeito era da “ônzima”, já se sabia que estavam se referindo a um mau elemento. (ALMADA, 2009, p. 42)

Nesse período, Abdias participou de combates na Revolução Constitucionalista e, quando houve a redenção de São Paulo, em outubro de 1932, conheceu o jovem negro, do estado do Espírito Santo, Sebastião Rodrigues Alves, que combatia pelos militares do Rio de

Janeiro, sob o comando do general Góes Monteiro. Tempos depois, Sebastião Rodrigues Alves foi transferido para São Paulo, e eles se encontraram na pensão de dona Fortunata.

Ali conviveram, durante um tempo, com outro pensionista chamado Sebastião Prata: o jovem ator que se tornaria conhecido como Grande Otelo. Nesse período, Abdias Nascimento prestava serviço como instrutor dos chamados tiros de guerra – cursos de treinamento para civis que tiravam carteira de reservista. Ainda estudava, cursando economia na Escola de Comércio Álvares Penteado. Mas principalmente continuava, desde 1930, desenvolvendo a vocação jornalística e a busca de caminhos de compreensão e atuação política que o levariam a distribuir o jornal comunista *Lanterna Vermelha* e fundar o jornalzinho da tropa *O Recruta*. (NASCIMENTO, E., 2014, p. 126)

Essa amizade é uma página, e eu diria, um capítulo especial, da vida de Abdias, porque eles vão morar dividindo um quarto na pensão, estabelecendo um pacto de honra e de amizade diante das vicissitudes do racismo e do preconceito na cidade de São Paulo. As contrariedades, em muitos momentos e situações, foram resolvidas “a socos, bofetões e safanões”. Entretanto, não nos cabe aqui tecer aprofundamentos, apenas transcrevemos a fala de Abdias Nascimento, da entrevista concedida a sua biógrafa:

Eu com Rodrigues Alves não éramos flor que se cheire. Éramos dois cabos do exército, na flor da idade, prontos para a briga. (ALMADA, 2009, p. 43)¹⁹

Dessas atitudes de confusões, que sempre foram reiteradas pela presença da polícia, rendeu o desligamento de Abdias do Exército, em 1936, e o fichamento no Gabinete de Investigações.

Salienta-se que a ida de Abdias para São Paulo estava associada a um projeto de formação e estudos, que se iniciou em Franca, e na cidade de São Paulo, passando pelo Exército, quando chegou ao posto de cabo, e, em paralelo, fazia o curso superior em economia na Escola de Comércio Álvares Penteado²⁰. Nessa escola, Abdias Nascimento tem acesso aos conteúdos específicos e abrangentes que o ajudaram na sua formação e na construção teórica de seus pensamentos.

Para termos uma ideia de como funcionava a grade curricular do curso superior de economia, destacamos o Decreto nº 20.158, de 30 de junho de 1931, que organizou o ensino comercial e regulamentou a profissão de contador:

IV – Curso Superior de Administração e Finanças

Art. 7º O Curso superior de administração e finanças terá a seguinte organização:

Primeiro ano

¹⁹ Ver mais detalhadamente ALMADA, 2009, p. 40-43 (o episódio do Cabaré chamado Danúbio Azul); p. 49 (Abdias conta que seria desligado umas três vezes do serviço militar).

²⁰ POLATO, Maurício Fonseca. *A Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP) e o Ensino Comercial em São Paulo (1902-1931)*. (Mestrado em Educação) PUC. São Paulo, 2008.

- 1) Contabilidade de transportes.
- 2) Matemática financeira.
- 3) Geografia econômica.
- 4) Direito constitucional e civil.
- 5) Economia Política.

Segundo ano

- 1) Contabilidade pública.
- 2) Finanças e Economia bancária.
- 3) Direito internacional comercial.
- 4) Ciência da administração.
- 5) Legislação consular.
- 6) Psicologia, lógica e ética.

Terceiro ano

- 1) Direito administrativo.
- 2) Política comercial e regime aduaneiro comparado.
- 3) História econômica da América e fontes da riqueza nacional.
- 4) Direito industrial e operário.
- 5) Direito internacional – Diplomacia – História dos Tratados – Correspondência consular e diplomática.
- 6) Sociologia.

Parágrafo único. No curso superior de administração e finanças, as cadeiras de Economia Política e de Finanças e Economia bancária devem abranger a descrição da sociedade moderna e todas as suas instituições econômicas e financeiras.²¹

Observando-se o contexto relacionado à análise de sua formação, a partir dos primeiros ensinamentos em Franca e com sua passagem pelo Exército, inferimos que, em paralelo ao curso de economia, Abdias Nascimento teve uma sólida formação intelectual e crítica que o possibilitou construir um pensamento atualizado sobre as condições do negro brasileiro; e, com isso, ele articulou posição de destaque, sobretudo, em participações nos movimentos sociais e políticos, na perspectiva de se aproximar das possíveis bandeiras de luta da realidade racial brasileira, a exemplo da Frente Negra Brasileira (FNB)²². Nesse período, o meio negro

²¹<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=438449&id=14416204&idBinario=15618394&mime=application/rtf> Consultado em 11 jun. 2018.

²² Segundo BASTIDES, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branco e Negro em São Paulo* (1959). 4ª ed. rev. São Paulo: Global, 2008, p. 233: “Frente Negra Brasileira, por exemplo, se constitui em 1931, propunha-se a “congregar, educar e orientar” os negros do Estado de São Paulo. Em um documento intitulado *Frente Negra Brasileira, suas finalidades e obras realizadas*, distribuído mais de cinco anos depois de sua fundação, afirma-se sobre cada um desses tópicos, respectivamente: “A Frente Negra está congregando todos os homens da raça, qualquer que seja a sua condição, e tem desfeito essa visão errônea do panorama da vida, que dominava as várias correntes até então existentes” (“no meio Negro”); “o escopo de nossa organização é cuidar da educação coletiva, quer entre adultos, em vários graus e aspectos, como, e principalmente, entre as crianças, desde o curso primário até as noções necessárias ao alto padrão de conhecimento para as lutas cotidianas do trabalho”; “... o nosso escopo é orientar (o negro) para reconquistar um lugar que é seu, mas não lhe deram. Orientar para que, como outros elementos raciais, ele possa ter uma vida mais produtiva e compensada, mais ritmada com os benefícios que o trabalho produz. Orientar para que ele possa gozar da mais ampla regalia que a lei concede.” Ao mesmo tempo, essa organização desenvolvia um trabalho pertinaz de propaganda contra o preconceito de cor e de amparo moral aos associados”.

Florestan Fernandes, em abril de 1964, defende sua última tese acadêmica *A integração do negro na sociedade de classe*, quando retoma a discussão sobre a Frente Negra Brasileira aprofundando suas análises. O Professor de História da Universidade de Pittsburgh (EUA) George Reid Andrews, em seu livro *Negros e Brancos em São Paulo* (1888-1988), de 1998, contextualiza a Frente Negra Brasileira dentro do movimento político de 1930. Destaca também dois trabalhos do historiador e pesquisador DOMINGUES, Petrônio. *A Nova Abolição*. São Paulo: Selo Negro, 2008, que apresenta a trajetória da Frente Negra Brasileira – FNB e o Teatro Experimental do

se organizava de forma entusiástica a partir do recrutamento dos adeptos, que não viam outra situação que não fosse o enfrentamento dos problemas que acarretaram o estágio de abandono da população de descendentes de africanos após o período da abolição.

Na FNB, mesmo na posição de militante anônimo, por sua condição de militar, Abdias Nascimento compreende a importância orgânica da militância, por intermédio dos eventos de orientação e de reivindicação de apoio aos negros, contra os atos discriminatórios que aconteciam em relação ao acesso dos negros a locais privados e públicos da cidade²³. É nesse período que começa a se aproximar dos editoriais dos jornais representativos da imprensa negra²⁴, e a função jornalística será, ao longo de sua vida, uma prática inquieta e reflexiva de escritor / pesquisador, que, mediado pela vivência com a cultura negra, dará estimada contribuição na reflexão quanto à formação da sociedade brasileira, a partir das contribuições dos negros. Seus escritos tencionam categorias de análises que estão em convergência com o pensamento de outros escritores negros, na perspectiva de diagnosticar a condição humana do negro no Brasil e no mundo.

Voltando à passagem de Abdias e Rodrigues em São Paulo, quando, em 1936, acontece o desligamento (dos dois amigos) do exército brasileiro, tornando pior a situação com sucessivos fichamentos no Gabinete de Investigações (os dois ficaram sobre o olhar da polícia), eles percebem que era hora de partir daquela cidade. Para Abdias, estava claro naquele momento que a mesma forma como foi recebido em 1929 se repetia com sua partida.

“Foi com uma cusparada, com uma cusparada nos meus sonhos, que São Paulo me recebeu naquele ano de 1929!” Havia muito rancor na voz de Abdias. Tratava-se de um dos pronunciamentos mais carregados de revolta. Fazia essa observação enquanto consultava os registros em DVD de fases diferentes de sua trajetória. (ALMADA, 2009, p. 39)

Segue para o Rio de Janeiro no mesmo ano de 1936, levando em sua bagagem a experiência militar, o contato com os movimentos sociais negros e o engajamento político com o integralismo de Plínio Salgado, que lhe daria um conhecimento amplo dos problemas brasileiros.

No Rio de Janeiro, vai morar no Morro da Mangueira, num quarto do fundo de uma casa próxima à escola de samba, passando a trabalhar com serviços pequenos de faxina e

Negro – TEN, tencionando análises dos discursos feitos por esses dois agrupamentos, na perspectiva de como os africanos se organizaram para combater o “preconceito de cor”. O segundo é recente. DOMINGUES, Petrônio. *Frente Negra / Legião Negra*. In: SCHWARCZ, Moritz Lilia e GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

²³ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 48-49 (O acontecido da rua Direita). Ver também LARKIN NASCIMENTO, Elisa. *Abdias Nascimento – Grandes vultos que honraram o Senado*. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014, p. 133.

²⁴ “um jornalzinho, *O Recruta*, que chegou a circular por alguns números”. NASCIMENTO, E., 2014, p. 116.

outros biscates, até conseguir algo melhor. Surge o trabalho de revisor no jornal *O Radical*, que era dirigido por Rodolpho Carvalho. Depois, a Ação Integralista Brasileira – AIB funda um grande jornal, e ele passa a ser colaborador. Por questões de invisibilizar suas matérias e, sobretudo, as fotos que fazia com seus entrevistados, que nunca entravam na edição do jornal, Abdias percebia que havia sistematicamente um racismo interno na redação contra os negros. E isso foi definitivo para que ele rompesse com o integralismo, embora nutrisse uma admiração extraordinária por Plínio Salgado, entretanto, via que pessoas que estavam dentro da AIB conduziam o integralismo por outros caminhos.

Em 1937, muda-se do Morro da Mangueira para morar em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, quando passa a frequentar a “comunidade-terreiro” de candomblé do babalorixá Joãozinho de Gomeia. Nessa perspectiva, traça um encontro com sua ancestralidade, cercada pelo deslumbramento da cosmologia religiosa, o que também o faz encontrar novos amigos e intelectuais. Entre eles, destacam-se o poeta Solano Trindade e o compositor e maestro da orquestra Afro-Brasileira Abigail Moura, que, assim como ele, buscavam a existência de uma “filosofia da cultura negra”. Paralelo a isso, Abdias retoma a vida acadêmica, solicita ser transferido do curso da Faculdade Alvares Penteado de Administração e Finanças de São Paulo, para iniciar seus estudos na Faculdade de Economia na Universidade do Rio de Janeiro (atual UERJ). Na condição de aluno de curso de nível superior, Abdias retorna ao exército, cursando a Escola de Formação de Oficiais da Reserva, na carreira de Cavalaria. Atuou como jornalista, foi repórter do jornal *O Povo*, quando foi pego panfletando, no porto do Rio de Janeiro, contra a presença de força naval norte-americana que estava na Baía da Guanabara em apoio à ditadura do Estado Novo de Getúlio. Foi condenado pelo Tribunal de Segurança Nacional, ficou preso, durante seis meses, na penitenciária Frei Caneca e, em seguida, pela segunda vez, foi expulso do Exército. Ao sair da prisão, retorna ao Estado de São Paulo para organizar, na cidade de Campinas, no dia 13 de maio de 1938, o Congresso Afro-Campineiro, na companhia de Aguinaldo de Oliveira Camargo, Geraldo Campos de Oliveira, João Gualberto, Jerônimo, que era tipógrafo, e das jovens estudantes da Escola Normal da cidade. No decorrer dos auspícios do congresso, conforme aponta Elisa Nascimento (2014), um grupo de jovens que participava da organização do mesmo retomou o pensamento de Cavalcanti (1976, p. 31), ao jurar “voltar um dia à África, a fim de ajudar a luta de libertação do continente negro, nossa terra ancestral”.²⁵

²⁵ apud NASCIMENTO, E. *Abdias Nascimento – Grandes vultos que honraram o Senado*. 2014, p. 135.

De volta ao Rio de Janeiro, cria a *Santa Hermandad de La Orquídea*²⁶. Abdias era um dos jovens estudantes participantes desse grupo. Por conta da vivência com a poesia e dos estudos, esse grupo pretendia conhecer outros lugares, viajando a novas paragens “mundo afora”.

Conhecer o norte do Brasil era o desejo do grupo. No Rio de Janeiro, numa manhã fatídica, sobre o auspício da farra na Lapa, na noite anterior, Abdias ficou bêbado e perdeu o apito do vapor, ou seja, não escutou. Apenas os outros componentes da *Santa Hermandad* ingressaram no barco da linha Ita (da Companhia Costeira Nacional), que aportou, dias depois, na cidade charmosa: Belém do Pará, com suas mangueiras frondosas e sombrias e calçadas de pedra lioz.

Na semana seguinte, Abdias Nascimento viajou e se juntou aos amigos. De lá, foram à cidade de Manaus e rumaram em viagem pela América do Sul: no Peru, foram à capital, Lima, e, em seguida, à Argentina, e depois, ao inusitado Uruguai, onde ficaram na capital, Montevideu (NASCIMENTO, E., 2014).

Em Lima, Abdias Nascimento foi convidado a prestigiar a programação do Teatro Municipal. Viu o espetáculo *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, e achou estranho o ator branco argentino Hugo D'Evieri, do Teatro Del Pueblo de Buenos Aires, interpretar a personagem principal do texto com o corpo pintado de negro²⁷. Abdias Nascimento disse, ali, que, quando retornasse ao Brasil, montaria o texto do dramaturgo norte-americano, entretanto com a presença física interpretativa de um ator negro no papel principal, interpretando o personagem do negro Brutus Jones. Na *Revista Estudos Avançados*, publicação da USP (2004), que comemorou a 50ª edição, a proposta editorial foi contemplar a “condição do negro brasileiro”, a partir dos estudos de pesquisadores de vários campos do saber. Abdias Nascimento contribuiu com o texto *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões* (2003). Ele diz:

²⁶ Em final da década de 1930, no Rio de Janeiro, surge a *Santa Hermandad de la Orquídea* – grupo composto pelos argentinos Godofredo Tito Iommi, Efraín Tomás Bo, Juan Raúl Young e pelos brasileiros Geraldo Mello Mourão, Napoleão Lopes Filho e Abdias Nascimento. Esse grupo, por conta da poesia e dos estudos, acreditava que conhecer as coisas, necessariamente, deveria estar associado à busca, e uma das saídas seria percorrer o “mundo afora”. A propósito da alcunha *Santa Hermandad de la Orquídea*, em LARKIN NASCIMENTO, 2014, p. 140, Gerardo Mello Mourão, décadas depois, explica, num pronunciamento, na cerimônia em homenagem a Godofredo Iommi, Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, Viña del Mar, Chile, junho de 2001: “Porque a orquídea não tem vida própria; a orquídea sobe à vida da árvore; e nós, à vida do divino: disto vivíamos, do divino. Era uma aventura a *Santa Hermandad de la Orquídea*. Creio que nos temos mantido fiéis à nossa primeira consigna, a esta coisa de estar sempre com o sobrenatural.”

²⁷ Informação obtida no Acervo Ipeafro. *Seção Antecedentes do TEN – Santa Hermandad de la Orquídea*. Disponível em <http://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/>. Acesso em 22/04/2017.

Àquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Evieri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. (NASCIMENTO, A., 2004, p. 209)

Essa prática era muito comum no teatro americano: pintar o corpo e, em especial, o rosto do ator branco, quando interpretava uma personagem negra. Chegava-se também a utilizar, na boca e nas narinas, chumaços de algodão e outros objetos, com o intuito de caracterizar a forma corporal, de maneira exagerada, sem nenhuma naturalidade corpórea entre o ator e a dinâmica da personagem. O que era constituído, nos palcos dos Estados Unidos, como o *blackface* – evidenciava-se uma imagem positiva do branco. No caso de interpretar o negro, o branco assumiria o tom do negro dócil, fiel, serviçal e de um negro de alma branca, assim como a parcimônia do branco em relação ao negro. Essa prática do teatro chegaria ao cinema? Responde-se a essa pergunta mais adiante.

O texto de O'Neill foi escrito em 1920, e seu teatro moderno trazia a questão social da discriminação racial. Essas bandeiras, nos Estados Unidos, eram segregadas e pouco discutidas. Entretanto, o texto causou impacto em Abdias, que decidiu que, ao retornar ao Brasil, montaria um grupo de teatro que levantasse uma dramaturgia que valorizasse atores negros.

Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. (NASCIMENTO, A., 2004, p. 210)

Abdias Nascimento, desde cedo, sabia que um teatro popular negro era uma forma de expressão artística que poderia potencializar histórias por meio de personagens que povoam a mitologia negra e evocações do universo sincrético. Isso seria possível com vozes e corpos encenando histórias do passado, do cotidiano das crianças, dos homens e das mulheres negras, bem como reafirmaria uma aproximação necessária em relação aos setores da sociedade e também aos atores negros que não tinham oportunidade de participar da cena teatral local.

De passagem pela capital do Peru, Abdias foi à Argentina, e ficou lá em torno de um ano, estudando no Teatro Del Pueblo de Buenos Aires, onde fez vários cursos e participou de vivências que lhe renderam conhecimento para, no Brasil, dirigir e coordenar atividades com o teatro e as artes dramáticas.

Da Argentina foi à cidade de Montevidéu e retornou ao Brasil pela cidade fronteiriça de Jaguarão, estado do Rio Grande do Sul, no período do carnaval. Conta Elisa Larkin Nascimento²⁸:

Nesta cidade, Abdias vai ao clube para o baile de carnaval. O clube era de chão batido, e, quando ele tira a dama, chega uma pessoa e bate em suas costas:
 – O senhor não pode dançar!
 – Ué! Por que eu não posso dançar?
 – O senhor é de cor baixa!

Esse episódio marca decisivamente Abdias; houve a contestação prática: ele estava diante do preconceito racial, considerando que a autoafirmação do negro passa pela constante participação social e política. Para ele, a presença do negro nas festas tradicionais, nesse caso, o carnaval, constitui ocupar um espaço de direito: todas as matrizes brasileiras fazem parte dessa festa. Nessa festa, o corpo negro aprisionado em sua história pode se libertar e construir um movimento de imersão na autonomia de suas tradições.

De Jaguarão, Abdias segue à cidade de São Paulo, e logo que chega é preso e condenado por conta de um “processo que corra à revelia”, instaurado pelos militares do exército, quando, em 1936, Abdias e Rodrigues Alves, em uma confusão em um bar em São Paulo, bateram em um delegado (ALMADA, 2009).

Dentro da prisão do Carandiru, aproveita o tempo para estudar como faria a própria defesa e como convencer o diretor do presídio a criar um grupo de teatro. Todos que estavam ali precisavam ocupar o tempo com algo que fosse realmente digno, deveria haver ressocialização com objetivos práticos e com trabalho coletivo. Uma forma de organizar todos num só objetivo era o trabalho artístico. Para isso acontecer, Abdias vislumbrava a criação de um grupo, que se efetivou com o nome de *O Teatro do Sentenciado*. Então, assim nasceu o primeiro projeto de grupo de teatro e de ações dramatúrgicas de Abdias Nascimento, dentro da prisão. Um teatro focado no pleno exercício da liberdade de expressão do corpo, tirando-o do aprisionamento e revisando o próprio ambiente prisional.

Logo que saiu da prisão, foi para o Rio de Janeiro. No dia 13 de outubro de 1944, ele, o ator Aguinaldo Camargo e outros atores reuniram-se e fundaram o Teatro Experimental do Negro – TEN. No livro *O QUILOMBISMO – Documento de uma militância pan-africanista*, Abdias diz:

(...) do grupo fundado participaram: Aguinaldo Camargo, Sebastião Rodrigues Alves, Tibério Wilson, José Herbel, Teodorico dos Santos, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, e logo depois vieram Ruth de Souza, Claudiano Filho, Haroldo Costa,

²⁸ Ver *Mesa de Discussão: O Teatro Experimental do Negro – 100 anos de nascimento de Abdias do Nascimento*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kAJYk1-P1ec>. Acesso em 23/04/2017.

Léa Garcia, José Maria Monteiro, José Silva, e muitos outros (NASCIMENTO, A., 1980, p. 126).

Em 1945, numa noite histórica no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro – TEN, estreia com o espetáculo *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill²⁹. Vejamos como Abdias lembra esta noite:

Sob intensa expectativa, a 8 de maio de 1945, uma noite histórica para o teatro brasileiro, o TEN apresentou seu espetáculo fundador. O estreante ator Aguinaldo Camargo entrou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público, e, numa interpretação inesquecível, viveu o trágico Brutus Jones, de O’Neill. Na sua unanimidade, a crítica saudou entusiasticamente o aparecimento do Teatro Experimental do Negro e do grande ator negro Aguinaldo Camargo, comparando-o em estrutura dramática a Paul Robeson, que também desempenhou o mesmo personagem nos Estados Unidos. Henrique Pongetti, cronista de O Globo, registrou: “Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande astro dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um antiescolar, rústico, instintivo grande ator”. (NASCIMENTO, A., 2004, p. 213)

Numa carta enviada ao autor do texto, em 1944, Abdias solicita autorização da montagem do espetáculo, sobretudo na confiança da isenção dos direitos autorais. Responde Eugene O’Neill, em 6 de dezembro de 1944³⁰.

O Teatro Experimental do Negro – TEN trazia a marca da participação e da inserção das classes populares em seus quadros. Em outro livro, que é fundamental para o entendimento da formação do TEN, está *O genocídio do negro brasileiro – processo de um*

²⁹ Brutus Jones é um negro de meia-idade com ar de confiança exagerada. Trabalhou como camareiro de trem nos Estados Unidos e, após cometer um assassinato, foge para uma das ilhas das Antilhas. Lá ele fabula histórias para os negros, que lhe concedem o poder máximo, colocando-o como Imperador. Num jogo de submissão, os negros se revoltam e vão concentra-se nos montes, nas matas, para lutar e depor Jones. Em um inusitado texto teatral de um ato, composto por oito cenas, a saga de Brutus Jones é representada.

Ler o texto dramático *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill. Tradução de Ricardo Werneck de Aguiar. [Rio de Janeiro]. 3 jul. 1946. 40 folhas datilografadas, com carimbo da censura. Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO. <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-imperador-jones-1/> - Consultado em 17 jun. 2018.

³⁰ NASCIMENTO, A., 2004, p. 212-213: “You have my permission to produce *The Emperor Jones* without any payment to me, and I want to wish you all the success you hope for with your Teatro Experimental do Negro. I know very well the conditions you describe in the Brazilian theatre. We had exactly the same conditions in our theatre before *The Emperor Jones* was produced in New York in 1920 – parts of any consequence were always played by blacked-up white actors. (This, of course, did not apply to musical comedy or vaudeville, where a few negroes managed to achieve great success). After *The Emperor Jones*, played originally by Charles Gilpin and later by Paul Robeson, made a great success, the way was open for the negro to play serious drama in our theatre. What hampers most now is the lack of plays, but I think before long there will be negro dramatists of real merit to overcome this lack.”

“O senhor tem a minha permissão para encenar *O imperador Jones*, isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de *O imperador Jones* ser encenado em Nova York em 1920 – papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto. (Isso, naturalmente, não se aplica às comédias musicadas ou ao vaudeville, onde uns poucos negros conseguiram grande sucesso). Depois que *O imperador Jones*, representado primeiramente por Charles Gilpin e mais tarde por Paul Robeson, fez um grande sucesso, o caminho estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. O principal impedimento agora é a falta de peças, mas creio que logo aparecerão dramaturgos negros de real mérito para suprir essa lacuna.”

racismo mascarado (1978), no qual Abdias, no capítulo XIV – *Uma reação contra o embranquecimento: o Teatro Experimental do Negro*, afirma:

O Teatro Experimental do Negro – TEN iniciou sua tarefa histórica e revolucionária convocando para seus quadros pessoas originárias das classes mais sofridas pela discriminação: os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores dos “terreiros”. Com essa riqueza humana, o TEN educou, formou e apresentou os primeiros intérpretes dramáticos da raça negra – atores e atrizes – do teatro brasileiro (NASCIMENTO, A., 1978, p. 129-130).

Entre os objetivos do TEN³¹, destacamos resgatar os valores da cultura africana, preconceituosamente marginalizada à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante.

Na década de 1940, nos estados São Paulo e Rio de Janeiro, havia intensa circulação de grupos e de companhias de teatro: Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Jayme Costa e Eva Todor, etc., com a participação e a audiência de seletor público. Entretanto, faltava algo, pois, nos espetáculos de teatro, o negro não existia como ator e como personagens nos dramas apresentados³². A atriz Ruth Souza, no livro-depoimento *Ruth de Souza: a estrela negra* (2007), da jornalista Maria Angela de Jesus, declara:

Quando havia uma peça em que tinha um personagem negro, eles pintavam de preto um dos atores brancos. Então, o Abdias do Nascimento resolveu criar o TEN. Na verdade, criamos juntos, eu, Abdias, Aguinaldo Camargo e muitos outros. Queríamos provar que negro também podia ser ator. Não dava para acreditar: em um Brasil mulato como somos, não ter um ator negro! Era um absurdo!

Nesse sentido, o TEN atuou numa pedagogia centrada na arte e na cultura negra, tentando educar a classe dominante branca contra a atitude de supremacia social diante das outras classes. Com isso, o TEN procurou apreender a realidade da produção do teatro brasileiro e quais caminhos eram propícios a uma pedagogia que promovesse a inserção da temática dos negros e a visibilidade dos atores negros, que não eram requisitados pelas companhias teatrais.

³¹ “a) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; b) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; c) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupas ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; d) desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que focaliza o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade” (NASCIMENTO, A., 1978, p. 129-130).

³² Haroldo Costa conta: “(...) fui ver a peça *Senhora de José de Alencar* com a Bibi Ferreira, no teatro que hoje é o teatro Lu Silva e o único preto que aparecia era o cara que passa ao fundo carregando uma bandeja e terminava a participação dele”. Ver *Mesa de discussão: O Teatro Experimental do Negro – 100 anos de nascimento de Abdias do Nascimento*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kAJYk1-P1ec>. Acesso em 23 abr. 2017.

Na verdade, o teatro brasileiro tinha influência direta das experiências das montagens dos Estados Unidos e das companhias de Portugal, França e Itália. Era natural que os dramas representados não falassem ou, quiçá, sugerissem personagens negros. Junto a isso, os textos dos autores brasileiros eram pouco montados. De fato, a tez do teatro brasileiro concentrava aparência e textura europeia. Com o TEN, o ator negro vai estar pleno na cena! Um corpo autônomo reivindicando, por intermédio da ação política, o fazer e o pensar, que estão muito além dos dramas representados nos palcos e no trabalho de ator, constitui-se um corpo negro politizado.

Para entendermos melhor o Teatro Experimental do Negro, vislumbro a leitura (de cabeceira) de *Dramas para negros e prólogos para brancos* (1961), de Abdias Nascimento, uma coletânea dos textos teatrais que foram montados pelo TEN: Abdias nos convida a pensar o teatro como um instrumento artístico capaz de evidenciar as questões e os dramas de vida dos negros brasileiros. Convida-nos a uma reflexão sobre as raízes dramáticas negro-brasileiras, sobretudo, considerando a recente condição de negro ex-escravo, implicações e vicissitudes no contexto sócio-histórico do país, no qual os negros sempre estiveram numa condição de subalternidade. Abdias trilha sucinto percurso, exaltando a cultura africana e sua importante contribuição para o teatro africano, teatro afro-francês, teatro afro-cubano, teatro negro norte-americano, o negro no teatro brasileiro, e conclui com uma análise do teatro negro-brasileiro contemporâneo, propondo uma perspectiva a partir das montagens do TEN.

A antologia *Dramas para negros e prólogos para brancos* está composta por nove textos; três são de dramaturgos negros: *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da noiva*, de Rosário Fusco; e *Sortilégio (mistério negro)*, de Abdias Nascimento. Os outros textos são de dramaturgos brancos, entretanto, com inclinação na escrita para o apelo e a análise de questões sociais e populares. São eles: *Além do rio*, de Agostinho Olavo; *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues; e *Emparedado*, de Tasso da Silveira.

O sociólogo Florestan Fernandes, a propósito de *O Negro no mundo dos brancos* (1972), partindo sempre de seu tema central de pesquisa, a “situação do negro e do mulato na sociedade brasileira”, abre o capítulo intitulado *O teatro negro* revisitando as contribuições de Abdias Nascimento com o Teatro Experimental do Negro, em *Dramas para negros e prólogos para brancos*, argumentando, “esse livro contém rica contribuição à compreensão do negro e dos véus com que o branco encobre uma realidade racial pungente; e bem poderia ser visto como uma ‘documentação’ para análise psicológica e sociológica das tensões e conflitos raciais no Brasil” (FERNANDES, 1972, p. 192-193).

Entretanto, Florestan Fernandes posiciona fôlego na ideia central: a coletânea não trata apenas de peças teatrais, e sim do drama coletivo de uma “raça”.

Florestan concorda com a afirmação de Abdias: os textos são escritos por negros e por brancos, e são depoimentos de um tempo histórico que reflete como os homens agem e pensam, e como a sociedade se utiliza desse saber (FERNANDES, 1972).

Nesse conjunto, compete à literatura dramática brasileira o desafio de inserir autores negros vinculados a uma posição anticolonialista que revisiona a cultura e a história do povo negro, assegurando, nas montagens, um teatro popular brasileiro, com os “autos dos congos, das taieiras, dos quicumbres”, nas danças e cerimônias religiosas do calundu e dos batuques. Também compete aos escritores e intelectuais brancos o desafio de estarem juntos e apreenderem a realidade cultural do povo negro e propugnarem pela literatura dramática, a representação do homem brasileiro em seus mais diversos contextos.

Então, está posta a questão: a generosidade para a integração de negros e brancos na consecução de um autêntico teatro brasileiro com linguagem estética capaz de reconhecer as histórias da mitologia africana e de apresentar a contribuição do negro na formação da sociedade brasileira. Essa foi uma das bandeiras do TEN.

A Socióloga Elisa Larkin Nascimento, em *Teatro Experimental do Negro: tramas, textos e atores*, no livro *O Sortilégio da Cor – identidade, raça e gênero no Brasil* (2003), analisa o contexto político do Brasil, no qual nasceu o TEN, no fim da Segunda Guerra Mundial, junto às querelas da queda do regime do Estado Novo, e com a convocação da Assembleia Constituinte de 1946, entremeado com o agitação político na perspectiva de um país mais democrático. Também figura posição numa discussão sobre o TEN, considerando a presença das mulheres dentro do trabalho da organização, trazendo à cena da discussão os direitos e a fala das empregadas domésticas, que em sua maioria eram negras³³.

Em paralelo, a questão da negritude (no Brasil e no mundo) fez Abdias Nascimento escrever o texto teatral *Sortilégios (mistério negro)*³⁴. Em relação a essa peça, Elisa Larkin Nascimento empreende profícuo debate sobre a questão de gênero, aborda a história que perpassa sobre o drama dos personagens Emanuel (negro que tem a profissão de advogado,

³³ “As mulheres tiveram uma atuação destacada no TEN desde a sua fundação. Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Elza de Souza e Ruth de Souza estavam entre os primeiros quadros da organização; Ilana Teixeira, Mercedes Batista, Léa Garcia, Guiomar Ferreira de Matos, Marietta Campos Damas e muitas outras levaram adiante essa atividade.” (NASCIMENTO, E., 2003, p. 306).

³⁴ Abdias Nascimento faz a seguinte menção: “Esta peça foi levada à cena, pela primeira vez, no dia 21 de agosto de 1957, no Teatro Municipal – Rio de Janeiro –, pelo Teatro Experimental do Negro, sob a direção de Leo Jusi, com cenário de Enrico Bianco, música litúrgica de Abigail Moura, figurinos e máscaras de Omolu de Júlia Van Rogger, danças rituais de Ítalo de Oliveira, ídolos africanos (Exus) de Cláudio Moura.” (NASCIMENTO, A., 1961, p. 162).

interpretado por Abdias Nascimento), sua esposa branca, Margarida (Helba Nogueira), e sua ex-namorada negra, Efigênia (Léa Garcia), e sobre a importância da dramaturgia africana, notadamente integrada à vida social do negro e à sua memória, entrecruzada por deuses e seres humanos, ancestralidade e natureza, todos integrados!

Sortilégio (mistério negro) traz, em sua estrutura, um diálogo individual e coletivo, representa a relação entre as três personagens principais: Emanuel, Margarida e Efigênia. A narrativa principal conta da autoafirmação de Emanuel, advogado negro, conjugado com Margarida, uma mulher branca. Emanuel critica sua negritude, ao tempo em que descobre os mistérios de sua existência, quando, após uma briga com Margarida, foge e é perseguido pela polícia, sobe até o alto do morro para afugentar-se sob uma frondosa árvore copada: a gameleira sagrada, onde fica a entidade (Exu)³⁵, e bem próximo dali está o peji³⁶, onde “as filhas de santo – um coro que desliza entre o real e sobrenatural – preparam uma obrigação”³⁷ (MARTINS, 1995, p. 107), com objetivo de evocar o encontro entre *Emanuel* e a divindade africana.

Nesse encontro, marcado pelos corpos em ação dramática, com a evolução dos cantos, invocam Obatalá, o maior dos orixás, por meio de coro, pela música com os toques percussivos e persuasivos dos atabaques, das pantomimas do orixá Exu (entre os planos no palco) e das filhas de santo, e se constrói e se ressignifica a história de Emanuel.

A dramatização faz uma representação do mistério em que Emanuel está envolvido: homem negro que deixa para trás seus mitemas de origem ancestral, abandona a ex-namorada negra para se casar com uma mulher branca. Essa mulher branca, Margarida, intencionalmente perde o filho, com medo de que a criança nasça negra, com os traços do pai. Agravando a crise do casal, ela não o procura mais para os carinhos na cama. Também, o meio social em que vive discrimina a relação afetiva dos dois, e, durante vários momentos do texto, configura-se a trama no sentido de que Margarida explorou a relação dela com Emanuel, como o próprio Emanuel explorou a ex-namorada negra, Efigênia. E, num jogo digno da dramaturgia diaspórica, evocando os mistérios que envolvem os deuses, seres humanos e forças telúricas da natureza, os três personagens principais se encontram lá no alto do morro sob a frondosa gameleira sagrada, para os acertos e reminiscências do encontro com o inusitado: “Emanuel (patético, frente ao público) diz: – Eu matei Margarida. Sou um negro livre” (NASCIMENTO, A., 1961, p. 197).

³⁵ Exu, orixá do panteão nagô.

³⁶ Local onde se colocam as oferendas; altar das divindades.

³⁷ Oferenda ao santo – ritual ao orixá.

Também Elisa Larkin (2003) aproxima a sociologia vista como práxis por Guerreiro Ramos. Nesse caso, considera alguns aspectos teóricos e práticos do TEN, que são, em relação à primeira denúncia do Teatro Experimental do Negro, quanto aos embustes “dos chamados estudos sobre o negro”, realizados pela sociologia brasileira, e que foram evidenciados em seu livro *Introdução crítica à sociologia brasileira* (1957), e que, depois, são retomados e citados por Abdias Nascimento em *O negro no teatro brasileiro*³⁸. Referindo-se, a propósito, ao sociólogo Guerreiro Ramos, afirma:

O Teatro Experimental do Negro foi, no Brasil, o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional, focalizando a gente de cor à luz do pitoresco ou do histórico puramente como se se tratasse de elemento estático ou mumificado. Esta denúncia é um *leitmotivo* de todas as realizações do Teatro Experimental do Negro, entre as quais o seu jornal Quilombo, a Conferência Nacional do Negro (1949) e o I Congresso do Negro Brasileiro, realizado em 1950 (NASCIMENTO, A., 1961, p. 21).

Afirmamos que o Teatro Experimental do Negro – TEN foi um divisor para a consecução de uma proposta estética para as artes dramáticas do Brasil. Seus atores, algumas de suas montagens e pesquisas saltaram do palco à italiana e foram para o cinema, influenciando várias gerações de diretores, em especial com o *Cinema Novo*, que trouxe para o centro da tela cinematográfica, entre outros temas, o drama do negro – ocorreu o reconhecimento do ator e de seu corpo.

A propósito disso, perguntavam a Abdias, ele respondia: “O Teatro Experimental do Negro é isto: um instrumento e um elemento da negritude. Seu único valor absoluto é sua generosidade. Rio de Janeiro, outubro de 1961” (NASCIMENTO, A., 1961, p. 25).

2.3 O CINEMA NEGRO NO BRASIL

Em relação ao intento do cinema negro no Brasil, pensamos na possibilidade de resgatar a sua história, sobretudo, analisando as diversas configurações de representação do negro. Até hoje, as representações, primeiramente, estiveram relacionadas ao caráter reivindicatório de ações e movimentos que abordaram a discriminação racial, sempre na tentativa de pôr em evidência a situação do negro.

É importante cotejar que o cinema, como indústria de entretenimento, possui uma cadeia produtiva que absorve várias dimensões de interesses sociais, utilizando-se de recursos econômicos consideráveis. Para a produção de cinema, em qualquer dimensão, movimento

³⁸ Consta em NASCIMENTO, A., 1961. Na mesma obra, ver detalhadamente *Dramas para negros e prólogo para brancos* - p. 19-22.

estético e/ou temática, são requeridas especialidades, muitas vezes, complexas; e o cinema negro também se viu e se vê atingido por essas questões.

Voltemos um pouco, quando da chegada do cinematógrafo ao Brasil, que se abrolhou em 1896 e, possivelmente primeiro, na capital da República, no Rio de Janeiro, trazido da França, com pompa auspiciosa pelos imigrantes italianos:

Assim, pelo menos no início, a introdução do cinema no país coube, segundo os historiadores, aos imigrantes italianos, que trouxeram certa experiência da Europa para a realização de tarefas tão avançadas para os habitantes de um país que apenas recentemente abolira o trabalho escravo. Porém, alguns anos mais tarde, os brasileiros, principalmente os oriundos da recente profissão de fotógrafo, aprenderam a manejar a sofisticada e revolucionária câmera cinematográfica e enveredaram para o instigante e criativo mundo do cinema. (LEITE, 2005, p. 21)

A primeira fase do cinema nacional está marcada pelo trabalho profissional estrangeiro, sobretudo, de nacionalidade italiana.

Para o pesquisador Noel Carvalho (2011), no cinema negro, em seu início, denominado período silencioso, o negro está representado em alguns filmes pelo viés das festas populares e/ou atividades de inauguração que assim eram comuns. A imagem do negro entrava no quadro do filme quando os populares eram filmados, quase sempre, na chegada e na partida dos vapores e/ou na presença de alguma autoridade, a exemplo dos filmes: *Dança de um baiano* (Afonso Segreto, 1899), *Dança de capoeira* (Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na Avenida Central* (1906), *Pela vitória dos clubes carnavalescos* (1909) e *O carnaval cantado* (1918).

Nos filmes desse período, o negro e o mulato vão estar sempre fora do quadro. Sua presença será fortemente destacada atrás das câmeras, no trabalho, carregando os equipamentos e na montagem da cenografia, constituindo-se importante mão de obra, deveras em estágio secundário. Daí por diante, de forma lenta, são vistas aparições de personagens negros se deslocando no interior do fotograma, na condução de algum serviço pouco importante ou realizando atividades sempre de caráter subalterno. Essa ação dramática compõe o conjunto da cena, produzindo equilíbrio estético sem se comprometer com a essência do que se diz no primeiro plano da cena. Esse primeiro plano sempre está composto pelos protagonistas que invariavelmente são representados pelos atores brancos. Ao intento da representação do negro, considerando o enquadramento do fotograma fílmico dessa época, incumbia-se ao negro apenas transitar no fundo, sobretudo, sob uma camada difusa com pouca visibilidade. Ao ator branco, a amplitude da cena montada e ensaiada no campo visual à frente da câmera, ao negro, o trabalho do improvisado no fundo do quadro.

Como quem rebobina um filme, voltemos mais um pouco para discorremos sobre a construção da representação da personagem no teatro realista brasileiro, um caso de inusitada espessura. Até antes do término do período escravocrata, o tema do escravo aportou no princípio da produção do cinema sobre os resquícios estabelecidos de uma sociedade escravocrata, cuja lógica social indica o isolamento do negro. Vejamos o que diz Miriam Garcia Mendes, em seu trabalho *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888* (1982):

Pois a ideia de *escravo* estava intimamente ligada à ideia de *negro*, duas coisas que se confundiam aos olhos do senhor branco e dentro de um conceito que, embora sendo, aparentemente, apenas social, na verdade considerava as gradações da cor da pele do indivíduo como justificativa para mantê-lo dentro da categoria racial a que seus pais, pelos menos, pertenciam. Em outras palavras, sendo negros puros os primeiros escravos vindos para o Brasil, logo a sua cor começou a indicar também a condição social e, por extensão, num raciocínio simplista, bastava o indivíduo ser escravo para ser visto como negro, ainda que a cor de sua pele não fosse muito escura. Na verdade, entretanto, bem cedo o escravo deixou de ser negro puro, apenas. Justamente por causa da escravidão, em tempo relativamente curto, o processo de miscigenação racial desenvolveu-se intensamente no país, e mulatos claros, mulatos escuros, pardos, quase brancos, já constituíam não desprezível contingente da população escrava brasileira em meados do século passado. O fato de ser negro e escravo, portanto condições racial e social por si mesmas degradantes, colocava o indivíduo em situação de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca, na qual certamente, não lhe seria fácil torna-se um objeto estético, segundo os padrões convencionais; isto é, a rigor, ele não deveria chamar a atenção do artista sobre a humilde pessoa. (MENDES, 1982, p. 21)

Nessa perspectiva, a princípio, estando o negro na dramatização de uma história, no papel de uma personagem e/ou também na condição de figurante que atua de soslaio nos liames do fundo do palco, geralmente, era encarado pelo autor (o escritor da peça teatral) como participante de um convívio que certamente poderia “perturbar a paz de um lar ou trazer prejuízos morais à família de seu senhor” (MENDES, 1982, p. 22).

No início do século XX, no Rio de Janeiro, contam-se atividades culturais realizadas por artistas negros populares. Eles atuam numa variedade de circos, vaudevilles, nos cabarés e cafés-teatro da cidade. Destaca-se a atuação do ator, cantor e autor teatral, o palhaço negro Benjamin Oliveira (embora com o rosto pintado de branco) – nascido em Pará de Minas/MG, em 1870, e falecido no Rio de Janeiro, em 1954 (CARVALHO, 2011; LOPES, 2011, 2015)³⁹. Benjamin possuía um talento extraordinário animando as matinês com suas composições:

³⁹ Conferir: CARVALHO, Noel. O cinema em negro e branco. In: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). *Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. 2. ed. v. 1. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011, p. 19.; LOPES, Nei. *Dicionário Escolar Afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro, 2015, p. 32. Ver verbete completo OLIVEIRA, Benjamin [Malaquias] de 1870-1954. LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p. 508.

paródias, operetas e dramas circenses, sempre seguidos da execução performática de lundus, chulas e modinhas. Vejamos o que diz Stam, sobre Benjamin e sua participação no cinema:

Ao que se sabe, o primeiro ator negro a participar de um filme de ficção no Brasil foi o popular palhaço Benjamin de Oliveira, principal atração do Circo Spinelli, no Rio de Janeiro. Ele fazia o papel do Índio Peri no filme *Os Guaranis* (1908), de Antônio Leal, uma adaptação do romance indianista de José Alencar. Embora esse filme já não mais exista, fotogramas mostram o rosto atraente e orgulhoso de Oliveira com um cocar para o papel de Peri. O filme foi rodado no picadeiro do Circo Spinelli, enquanto Oliveira reproduzia uma encenação previamente apresentada como parte da programação regular do circo. Antes de atuar no filme, ele já era um artista reconhecido mesmo fora do Rio de Janeiro. (2008, p. 99)

Em relação aos episódios sociais reais, destaca-se a presença de negros em documentários e na ficção da época, por exemplo, em *Revolta da esquadra* (1910), de Carlos Lamberti, que conta a história da Revolta da Chibata, na Baía da Guanabara, Rio de Janeiro, em 1910.

A rebelião foi liderada pelo cabo negro João Cândido, da Marinha de Guerra, em parceria com outros marujos revoltados que tomaram os navios de guerra *Minas Gerais*, *São Paulo*, *Bahia* e *Deodoro*, que ficaram durante quatro dias com seus canhões direcionados à capital federal (Rio de Janeiro), numa atitude de protesto contra o regime punitivo. Os objetivos eram “combater os maus tratos e as más alimentações da Marinha e acabar definitivamente com a chibata na Marinha. O caso era este!”, afirma João Cândido em entrevista⁴⁰.

Embora o uso da chibata tivesse sido abolido dentro da armada pelo decreto de nº 03, de 16 de novembro de 1889⁴¹, assinado pelo governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca, era comum o uso da chibata para castigar os marinheiros negros, que viam nessa atitude a prática perniciosa da escravidão.

Desse episódio, outros filmes foram realizados sempre com objetivo de descrever o fato: *A revolta dos marinheiros*, *Rebelião da marinhagem da esquadra* e *Revolta do Rio*, todos em 1910. Em 1912, Carlos Lamberti fez um filme *A vida do cabo João Cândido*, mas o filme foi apreendido e desaparecido pelo Ministério da Marinha. E hoje, possivelmente, deve ser indexado como o primeiro filme em terra brasileira a ser censurado (CARVALHO, 2011; STAM, 2008; RODRIGUES, 2011)⁴². O marinheiro João Cândido e mais nove revoltosos

⁴⁰ Depoimento de João Cândido Felisberto ao Museu da Imagem e do Som (MIS). <https://www.youtube.com/watch?v=y3lfcd9B0mE> - Consultado em 23 jun. 2018.

⁴¹ <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-3-16-novembro-1889-524482-publicacao-original-1-pe.html> - Consultado em 23 jun. 2018.

⁴² RODRIGUES, João Carlos. *O Negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. Destaque para o trabalho pioneiro que começou a ser gerado em 1972, com as atividades de crítico de cinema. Teve sua 1ª edição

foram ouvidos e julgados pelo Conselho de Guerra e, após a sentença de absolvição, João Cândido foi expulso da Marinha. Por um bom tempo, viveu com sua família sob o domínio da dificuldade financeira.

Com a perspectiva de que os resquícios da sociedade escravocrata, ainda muito presentes no período pós-abolição, sedimentam questões antagônicas da relação social entre brancos e negros, a presença do negro nas atividades artísticas e culturais, sobretudo, na pauta em questão do cinema, dá-se ênfase, por conseguinte, aos estereótipos em relação ao negro. A partir da segunda década do século XX, será comum no cinema brasileiro a presença do negro no centro do fotograma. Entretanto, sua autorrepresentação será feita pela imprecisão advinda do preconceito racial, pontuando supostas situações de participação que constituem subalternidade do negro sempre em relação ao branco. Em destaque, podemos indicar alguns filmes que compuseram o gênero da chanchada, que eram comédias popularescas e prosaicas, em especial, as realizadas pela dupla Grande Otelo e Oscarito, a exemplo de *A dupla do barulho* (1953), de Carlos Manga, uma produção da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Cansado do sucesso e da visibilidade do parceiro Tonico (Oscarito), Tião (Grande Otelo) toma um porre e desabafa: “Por que Tonico e Tião? Por que não Tião e Tonico? Ah! Estou cansado de ser escada!” (CABRAL, 2013, p. 61)⁴³. O diretor Carlos Manga coloca em cena a questão racial: enquanto o branco Tonico logra sucesso em sua “estreia no cinema”, o Tião se desliga da companhia na qual a dupla trabalha, passando a beber constantemente e viver as amarguras da sua condição de artista negro. Nessa situação, intervém a cantora da companhia, Sílvia, que consegue convencer o dono da companhia, e há o retorno de Tião aos palcos, ao lado de Tonico.

Ainda sobre essa temática da questão racial, observando-se o preconceito, o cinema brasileiro, prontamente, a partir da chanchada, inspira-se nas práticas do Teatro Experimental do Negro – TEN, criado em 1944 por Abdias Nascimento. Destacados atores do grupo: Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Marina Gonçalves e outros atuaram no *Também somos irmãos* (1949), do diretor José Carlos Burle. Esse filme, (produção da Atlântida) teve o argumento e o roteiro do experiente Alinor Azevedo. Assim como todos da Atlântida no período, esse filme tinha janelas de exibição garantidas. O maior acionista da referida empresa de cinema, Luís Severiano Ribeiro, era importante proprietário de salas de cinema no

em 1988. A 2ª edição em 1989. Na editora Pallas, teve a 3ª edição em 2001, e 4ª edição traz as últimas atualizações, que autor diz “corrigidas e buriladas”.

⁴³ Carlos Manga intervém no roteiro com o objetivo de destacar o lado racial do trabalho da dupla Oscarito e Grande Otelo. Ver detalhadamente CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema Brasileiro. In: CARVALHO, Noel e DE, Jeferson. *Dogma feijoadá, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, 30-31.

país (LEITE, 2005). O gênero chanchada reverberou uma mudança significativa na produção cinematográfica do Brasil. Vejamos parte do argumento de Alinor Azevedo para a construção da película *Também somos irmãos*. Tem-se o início assim:

Dois irmãos negros, Renato e Moleque Miro (ou simplesmente Miro) viveram a infância na casa de Sr. Requião, que também adotou duas crianças brancas, Marta e o pequeno Hélio. As limitações aos negros se acentuaram ao fim da infância, transformando-se em verdadeiras humilhações. Renato a tudo se submete, porque ama Marta em segredo e quer terminar seus estudos de advocacia. Ao contrário de Miro que, sem pretensões e estímulo, abandona o lar e vai viver no morro entre marginais. Renato, compositor nas horas vagas, também nutre grande ternura pelo irmão branco caçula Hélio, que interpreta suas canções. Morando na mesma favela que Miro, Renato se forma em Direito e tem como primeira causa a defesa do próprio irmão, já um marginal detido.⁴⁴

Façamos um parêntese: o filme traz o drama de dois irmãos negros, o personagem Renato (Aguinaldo Camargo) e o personagem Miro (Grande Otelo). Eles, ainda pequenos, vão viver com o Sr. Requião, chefe de uma família branca e rica. Logo que estão maiores, vão viver em outro local, numa comunidade no morro. Miro carrega o traço de um discurso racista, logo nas primeiras cenas. Isso se evidencia em casa, quando conversa com Renato, e lembra como era tratado pela família que o criara. Miro é determinado em seus objetivos, e, logo cedo, envolve-se com o mundo da contravenção, a partir de pequenos delitos. Ao longo do filme, verifica-se uma trajetória marcada pelo ódio à família do Sr. Requião. Renato traz a saga do negro educado e bom (cheios de atributos e qualidades). Isso o coloca na posição de um branco. Forma-se Bacharel em Direito e sua primeira ação como advogado é defender seu irmão Miro no tribunal do júri.

Alguns textos do TEN mostram a construção de histórias de personagens negros que buscam ascensão social e que impreterivelmente são advogados, como é o caso do texto dramático *Sortilégios (mistério negro)*, escrito por Abdias Nascimento. A peça conta o drama do personagem Emanuel. Pois bem, na película *Também somos irmãos*, o roteirista Alinor Azevedo e o diretor José Carlos Burle vão proporcionar ao público momentos marcantes em relação ao filme, um deles: o Renato, advogado, defendendo Miro, seu irmão. É como se o branco destinasse autoridade de defesa ao negro moleque Miro, a partir da fala consensual do advogado, traços da sociedade branca à qual Renato pretendia pertencer. Esse drama de Renato vai crescendo durante o filme, porque ele, mesmo estando no mundo simbólico dos brancos, não é visto como tal. Entretanto, sua fala em defesa de Miro, ao meritíssimo juiz, dá o tom das discussões em que vivia o negro no mundo dos brancos e reaviva as bandeiras de

⁴⁴ Filme *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#> - Consultado em 24 jun. 2018.

luta e os discursos das organizações negras. Só mesmo uma cena típica de um júri, na qual os personagens têm maior tempo de fala. E percebemos o grande ator, Aguinaldo Camargo, interpretando um texto em frente à câmera, como se assim estivesse no prosscênio do palco, diante do público, no Teatro Experimental do Negro – TEN:

[...] constam também dos autos, os antecedentes do réu. Ninguém melhor do que eu conhece tais antecedentes. De fato, meritíssimo juiz, Altamiro começou cedo, Aos dez anos, furou o ventre de um garoto e fugiu da escola. Foi uma agressão sem importância. Mas deu para emprestar a Miro a fama de valente que precisava no bairro em que morava. Era um moleque que queria aparecer. Jamais aquele moleque se conformaria de ser o negrinho insignificante que realmente era. De ser apenas um negrinho. Após uns tantos feitos, sentiu que o bairro era pequeno para ele. E ganhou a cidade. Esqueceu seu irmão mais velho. Seus irmãos foram os outros garotos sem ninguém. Moleques maiores o educaram. E Miro, em pouco tempo, estava apto para viver por si próprio, com esperteza suficiente para socorrer-se na fome e no cansaço. A maldade vem como seguimento à medida que os homens vão se tornando cruéis para aquele rapazinho que se torna homem também. Traz consigo as tendências naturais para reagir às humilhações constantes e absurdas que insistem em vagá-lo. Mas este poder de reação, tão digno dentro do equilíbrio, extravasam-se numa revolta confusa e absurda, que o moleque aprende a esmagar também. Primeiro, seus recursos foram a taponar, a pedrada, o canivete. Depois, (*volta-se para Miro*), o furto, a navalha, a delinquência. O progresso rápido no caminho da vadiagem e da contravenção. O caminho do crime. E daí, meritíssimo juiz, o histórico do réu, sua formação e seu meio, suas reações instintivas diante da opressão e da maldade sobre ele exercidas. As circunstâncias que o estão levando à degradação moral. Peço a vossa excelência, meritíssimo juiz, que seja dada mais uma oportunidade ao acusado. Não é um simples apelo da defesa, mas, sim, um apelo do irmão do acusado (Personagem Renato, *Também somos irmãos*, 1949).⁴⁵

No desenrolar do drama dos irmãos Renato e Miro, surge Walter Mendes, um vigarista que se aproxima de Marta, sob a orientação de Miro, com o objetivo de vingança: dar um golpe, tomar as riquezas do velho Sr. Requião e casar-se com Marta. Renato procura o Sr. Requião para falar-lhe das más intenções de Walter. O Sr. Requião não acredita, e insinua que Renato tem ciúmes de Marta. O Sr. Requião expulsa Renato de sua casa, chamando-o de negro ordinário! Marta leva-o até o portão da casa. *Corte*. No portão, um diálogo emblemático que reflete o problema do negro no Brasil e que, certamente, com esse problema, o cinema negro, pelo menos nesse período, conviveu. Marta diz:

– Renato, você não pode gostar de mim, senão como irmã.

Renato responde:

⁴⁵ Filme *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle. Este filme recebeu os prêmios: Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, 1949, RJ, de Melhor Ator, para Grande Otelo. A Revista A Cena Muda, 1949, RJ, de Melhor Atriz, para Vera Nunes. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> - Consultado em 24 de jun. 2018.

– Sim, Marta, é um absurdo! Eu não posso gostar de você como homem que sou. Seu tio talvez tenha razão, qualquer amizade nesse sentido seria maldosa e inferior. Uma verdadeira mancha negra, absurda!⁴⁶ *Corte*.

Outra cena importante é a conversa de Miro com a Baiana no tabuleiro dela. Essa conversa é preterida quando o garçom pega Miro pelo colarinho, diz que está aprontando dentro do bar e leva-o até a porta:

– Vá dar uma de doido em outro lugar! Aqui não!

O filme tem uma questão na montagem em relação a essa cena. Pois bem, Miro diz:

– Olá, baiana! Como vai? Você acredita nessa história de preto que tem alma branca?

Responde a baiana:

– Qual nada, meu fio. As almas são tudo da mesma cor.

Miro fala estendendo a mão:

– Pois sim! A minha alma é mais preta do que essa mão que você tá vendo.

Aconselha a baiana:

– Olhe o castigo!

Miro resmunga:

– Há... preto com alma branca... hum... preto com alma branca é fantasma!⁴⁷

O final do filme caminha a um desfecho trágico, quando Renato vai até a casa do Sr. Requião para falar com Walter Mendes. A cena acontece no jardim da casa e é presenciada apenas pelo jovem Hélio. Renato e Walter discutem e trocam socos. Walter saca a arma e atira, mas erra o alvo. Renato entra numa briga corporal com Walter, e acidentalmente Walter é atingido e morre. O irmão Miro assume o crime, mas Renato se entrega à polícia. Miro e Hélio conversam com Marta sobre a inocência de Renato. Marta decide depor a favor de Renato e ele é inocentado. O desfecho da película se dá pela integração dos irmãos cerceados pelo clima hostil das relações raciais: Renato é o negro dócil educado – “negro de alma branca –”; e Miro, o “negro revoltado” e “malandro” (RODRIGUES, 2011, p. 30-35). Certamente, o público no cinema aplaudiu o drama com o final feliz, embora a vida dos negros e sua representação no cinema caminhassem por diversas bifurcações de entradas, no

⁴⁶ Filme *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle.

⁴⁷ Filme *Também somos irmãos* (1949).

entanto, algumas sem saída. Proliferava nas películas a estética dos estereótipos e caricaturas em relação aos negros. No começo dos anos 1960, em torno de estudos realizados por David Neves e Orlando Senna, reuniam-se figuras ímpares do movimento do Cinema Novo, discutiam a questão racial no cinema brasileiro. Para o pesquisador Noel Carvalho (2011), quanto à representação da cultura do negro, estavam presentes no Cinema Novo:

No que diz respeito ao cinema, especificamente ao cinema novo, o negro e aspectos de sua cultura e história aparecem representados na maioria dos filmes da primeira fase do movimento. É o que constatamos em *Aruanda* (1959-1960), de Linduarte Noronha; *Barravento* (1962), de Glauber Rocha; *Cinco vezes favela* (1962), de Carlos Diegues, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade; *Bahia de todos os Santos* (1961), de Trigueirinho Neto; *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires; e *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues, entre outros; e também filmes que rigorosamente, não pertenceram ao movimento, como *O Pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, e *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias. (CARVALHO, 2011, p. 20)

A propósito, David Neves, em 1965, participou, na Itália, na cidade de Genova, da *V Resenha do cinema Latino Americano*. O objetivo do evento era fazer uma paragem com intelectuais, cineastas e artistas da América Latina, África e do Brasil, para discutir o cinema no terceiro mundo, em especial, o Cinema Novo, que recebeu uma mostra retrospectiva e mesas-redondas para debater a recente produção brasileira (CARVALHO, 2011, p. 20-21).

David Neves apresentou a tese *O cinema de assunto e autor negro no Brasil*⁴⁸ para uma plateia seleta composta por também brasileiros. Na costura da sua abordagem, analisou que não havia filmes de autor negro, entretanto, sua fala seguiu na compreensão de que a produção do cinema brasileiro estava mais vinculada ao assunto negro. Com isso, ele defendeu três bases para serem trabalhadas no problema:

O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável.

A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como:

- a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanente;
- b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante;
- c) Filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro do seu contexto. (NEVES, 1968, p. 75)

⁴⁸ NEVES, David. O Cinema de assunto e autor negros no Brasil. In: *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*. Rio de Janeiro: Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

Nessa perspectiva, David Neves apontou uma fronteira entre os filmes que representaram o negro até aquele momento e evidenciou que o Cinema Novo rompia com a antiga forma de tratar o negro no cinema, como visto nos filmes da “chanchada e da Vera Cruz”, que exploraram comercialmente o tema negro e apregoaram, no inconsciente do público, estereótipos e caricaturas que consolidaram uma posição racista. Em seguida, David Neves cita os filmes que estariam em consonância com as bases supracitadas para o cinema negro no Brasil:

Pode-se ver que, culturalmente, a manifestação de um cinema negro quanto ao assunto foi até hoje episódica e só tem sido abordada como via de consequência. Digo foi porque, no panorama cinematográfico brasileiro emergiram cinco filmes que serão, no método indutivo que proponho adotar aqui as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil. Os filmes são: *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Aruanda*, *Esse mundo é meu* e *Integração racial*. (NEVES, 1968, p. 75-76)

Vale ressaltar que o movimento do Cinema Novo trouxe para o centro do fotograma cinematográfico o povo brasileiro: “favelado, camponês, analfabeto, migrante, operário”, dimensionando uma “agenda estética” que tratasse do homem brasileiro e suas aflições diante da realidade (CARVALHO, 2011).

Os filmes de assunto negro realizados por diretores que não se identificam como negros continuarão, com vemos até hoje. Entretanto, David Neves já trazia a seguinte inquietação: para se produzir cinema negro no Brasil, torna-se necessário um mergulho fundo na cultura do país, considerando as peculiaridades da história dos negros que aqui chegaram e dos afrodescendentes que aqui nasceram, pontuando, além do quê, a constatação de que o cinema negro deve ser feito por negros, e não por temas que se referem ao negro. Essa questão, quanto ao autor negro e ao texto dramático, foi também discutida no Teatro Experimental do Negro – TEN, quando eles perceberam que, para contar as histórias do povo negro, precisava-se de argúcia em abordar os antagonismos de classe. Eram necessários um olhar próximo e uma pena que escrevesse como se estivesse a todo tempo vivendo intensamente o drama do negro. O TEN montou espetáculos de textos de autores brancos e negros. Nas décadas de 1940–1950, Abdias e seus parceiros da sociologia brasileira: Roger Bastides, Artur Ramos e Florestan Fernandes já vislumbravam essa questão como ponto de fissura na dramaturgia brasileira. Acompanhemos Guerreiro Ramos em *Introdução crítica à sociologia brasileira* (1957), porque suas ideias convergem com o que diz David Neves, que é a “base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante”. O entendimento da sociedade nacional brasileira passa por um estudo do “*processo histórico*”

e que a pesquisa científica prescinde da análise dos “*fatores reais*”, os quais estão na própria sociedade (RAMOS, 1957).

Quando trata do negro como tema, dentro do aspecto da sociologia, vejamos:

Sou negro, identifico como **meu** o corpo em que o meu eu está inserido, atribuo à sua cor a suscetibilidade de ser valorizada esteticamente e considero a minha condição étnica como um dos suportes do meu orgulho pessoal – eis aí toda uma propedêutica sociológica, todo um ponto de partida para a elaboração de uma hermenêutica da situação do negro no Brasil. (RAMOS, 1957, p. 156)

Só a partir da década de 1970, quando os atores negros Zózimo Bulbul e Valdir Onofre e Antônio Pitanga passaram a dirigir seus filmes, é que se apresenta um novo momento no cinema negro: a não utilização dos estereótipos e caricaturas quanto à representação do(a) negro(a). Ênfase ao filme *Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul. Um filme independente, feito com sobras de películas do longa-metragem: *Compasso de espera* (1970), de Antunes filho, no qual Zózimo Bulbul foi protagonista com Renée de Vielmond. Esse filme, *Compasso de espera*, é um marco. Seu diretor fez apenas um filme e dedicou-se por completo aos serviços das artes cênicas, deixando-nos uma sensação de que, se assim continuasse no cinema, frutificaria outras obras – manifestos, a exemplo dessa, que tão bem discute o mito da democracia racial e as relações de preconceito no Brasil. Sobre *Compasso de espera*, infere o pesquisador Carvalho:

foi o primeiro, e talvez o único filme cujos realizadores reivindicaram a influência dos estudos sobre as relações raciais no Brasil feitos por Florestan Fernandes e Roger Bastide nos anos 1950 e que apontaram para a existência de preconceito racial. (2012, p. 10)

Continuemos, *Alma no olho* é um filme em bitola 35mm, PB, 12min. Foi escrito, dirigido, produzido e atuado por Zózimo Bulbul e foi laureado com o prêmio Humberto Mauro, na VI Jornada Brasileira de Curta-metragem em Salvador/BA, em 1977. O filme é uma performance cinematográfica, na qual Zózimo está em um estúdio de cenário com fundo infinito branco, ao som da música “Kulu Sé Mama”, do músico saxofonista John Coltrane e do percussionista Juno Lewis. Bulbul vai “decupando” seu corpo nu, considerando aspectos da construção de diversos personagens, por meio de gestos, olhares e adereços. Seu corpo, durante o filme, torna-se um suporte etnológico e antropológico. As relações entre América e África são apresentadas em pantomimas; e, em consequência, as subjetividades das funções sociais, sobretudo, no universo das relações de trabalho, são caracterizadas. No final, o negro está em posição social de nobreza ou de privilégio, assim como os brancos, mas continua acorrentado. Na verdade, a imagem insinua que o negro deve lutar para quebrar as correntes que o prendem. As correntes são uma metáfora que Zózimo Bulbul utiliza para remeter ao

grito de liberdade do negro, que olha no olho do outro dizendo que precisamos estar juntos. Conforme pontua Carvalho (2011), nesse período, outros diretores participaram da cena dirigindo seus filmes: “Afrânio Vital, Odilon Lopes, Quim Negro, Agenor Alves, etc.” Faltam-nos pesquisas que tragam a público as histórias associadas à forma de produção dos filmes.

Zózimo Bulbul influenciará as gerações de cineastas negros(as), criando o Centro Afrocarioca de Cinema e os Encontros de Cinema Negro. Esses eventos têm o objetivo, além do caráter pioneiro, estético e narrativo, de juntar, agregar os/as realizadores/as na perspectiva de uma “militância política”, para discutir questões do cinema negro do Brasil e da diáspora e da África.

Nos finais dos anos 1999, com o acesso aos equipamentos audiovisuais e organizados para pauta popular de reivindicação quanto à implantação de políticas públicas para a área do audiovisual e cinema, os/as cineastas negros/as se organizam em torno de dois importantes movimentos: o Dogma Feijoadado (2000) e o Manifesto de Recife (2001). O Dogma Feijoadado foi idealizado pelo cineasta Jeferson De, que foi encarregado de ler os preceitos do manifesto:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.⁴⁹

O Dogma Feijoadado gerou polêmicas nos meios de comunicação, por conta dos formadores de opinião que divergiam quanto ao movimento. Mas o Dogma Feijoadado se efetivou como uma primeira tentativa de os cineastas negros/as: Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho proverem uma proposta para o cinema brasileiro, sobretudo, exigindo políticas de representação para os realizadores negros.

O Manifesto do Recife aconteceu na 5ª edição do Festival de Recife, em 2001. Os protagonistas foram atores, atrizes, realizadores negros, com o apoio de profissionais do circuito técnico do cinema. O manifesto trazia os seguintes pontos:

- 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes. 4) A criação de uma nova

⁴⁹ Ver detalhadamente CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. *Dogma Feijoadado, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 96.

estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (CARVALHO, 2005, p. 98).

O manifesto foi assinado por Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul.

Os dois manifestos inauguram um momento histórico, porque eles retomam as discussões que foram planificadas desde os anos 1940 quanto às representações racistas. E o Teatro Experimental do Negro – TEN foi um interlocutor incansável por conta da montagem de seus espetáculos e das atividades que compunham a agenda de trabalho em defesa dos/das negros/as que, invariavelmente, estava associada a uma pauta de discussão com segmentos da sociedade, a exemplo da aproximação com o campo acadêmico da sociologia e seus desdobramentos naquele período, na perspectiva de combater no teatro a prática do *blackface*. Também os manifestos retomam o que David Neves alertara na *V Resenha do cinema latino americano* (1965), cidade de Gênova, na Itália, falando sobre “*O cinema de assunto e autor negro no Brasil*”. Em relação a outro ponto que os manifestos escritos e lidos nos rememoram, trago Beatriz Nascimento, na condição de negros/as do cinema brasileiro unirem-se como se numa insurreição, revolta ou aquilombamento, para pensar o cinema e propor possíveis caminhos de solução. Notemos o que diz Carvalho (2011):

Nos dois casos, a agenda de reivindicações expõe a presença de novos atores sociais colocando demandas de autorrepresentação e interessados em incluírem-se no mercado de produção de bens simbólicos. Posições como essas remontam aos anos 1940, quando da criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), em que questões de representação e inserção do negro na vida nacional estavam postas. O movimento dos cineastas negros está integrado à história dos negros no Brasil nas suas investidas contra o preconceito racial.⁵⁰

Nessa perspectiva, comparando os dois manifestos, inferimos que o Dogma Feijoadá, que foi organizado por um grupo de cineastas, tinha como pauta principal uma mudança nos modos de representação do negro no cinema. Já o Manifesto do Recife, apresenta-se como a primeira manifestação de profissionais do cinema negro na perspectiva de reivindicar políticas públicas para o audiovisual brasileiro.

Sobre a participação das mulheres nos dois manifestos, é perceptível uma participação bem menor em relação aos homens. Destacam-se: no Dogma Feijoadá, a cineasta Lílían Solar Santiago, e no Manifesto do Recife, participaram e assinaram as atrizes Maria Ceíça, Ruth de

⁵⁰ CARVALHO, Noel. O cinema em negro e branco. In: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. 2. ed. v. 1. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011, p. 28.

Souza e Thalma de Freitas. Não obstante, sobre a participação da mulher negra no cinema, esse tem sido um campo de pesquisa que consubstancia estudos com o objetivo de trazer essas questões ao conhecimento do público.

2.4 CINEMA NEGRO NO FEMININO: O CINEMA NEGRO PRODUZIDO POR MULHERES

Em um preliminar sobrevoo sobre a história da mulher negra na sociedade brasileira, podemos entender a atual situação em que se encontram diversos grupos de trabalhadoras no mercado de trabalho.

No mercado de trabalho do cinema brasileiro, a presença da mulher negra nas produções comerciais é quase ausente.

Numa pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Interdisciplinares da Ação Afirmativa (Gema – UERJ), que teve como objetivo conhecer a diversidade da produção de cinema comercial brasileira, a partir dos filmes de maior bilheteria, lançados durante o período de 2002 a 2012, considerando as variáveis cor e identidade de gênero, com isso, tentando verificar as representações e como elas são instituídas no recorte das funções de direção, roteiro e atuação de atores, chegou-se à seguinte constatação, como descreve Ferreira e Souza, 2017, a partir de (Candido *et al.*, 2014):

[...] somam-se 218 longas-metragens de ficção, 226 diretores, 412 roteiristas e 939 atores (Candido e Toste, 2014), tal estudo aponta que a maioria das pessoas envolvidas é branca (44% são homens e 36% mulheres), ao passo que a participação negra é de apenas 14% de atores e 4% de atrizes (pretos e pardos) no total dos elencos principais. No caso das funções de direção e roteiro, foi observada a total ausência de mulheres negras.⁵¹

Os dados apresentados indicam como se encontra a cadeia do audiovisual brasileiro no circuito comercial, em consonância com as formas institucionais de invisibilizar as pessoas negras, dentro de uma conjuntura que reproduz as questões raciais. Dessa forma, poucas mulheres têm oportunidade de atuar na função da direção. Com isso, a função de direção privilegia a estrutura concentrada no homem.

⁵¹ CANDIDO, Maria R. *et al.* (2014). A cara do cinema nacional: Gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). *Textos para Discussão Gema*, n. 6. Rio de Janeiro, PP.1-24. Disponível em <http://gema.iesp.uerj.br/publicações/textos-para-discussao/tpd6.html>, acesso em 27 jun. 2018.

Entretanto, no Brasil, em 1969, pelas bordas da indústria cinematográfica interseccionada por poucas mulheres que atuavam entre o preconceito racial, o sexismo e o machismo dos homens, Adélia Sampaio começava a trabalhar numa distribuidora na função de telefonista, e depois chegou ao posto de diretora. Acompanhemos sua trajetória:

Em 1969, Adélia Sampaio começou a trabalhar na Difilm, distribuidora de realizadores ligados ao Cinema Novo, com Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade. Paralelamente a seu trabalho de telefonista, organizava sessões em 16mm para cineclubistas e, em 1972, atuou no *set* de filmagem, exercendo as funções de continuísta, claquetista, assistente de produção e maquiadora. Ainda nos anos 1970, fundou sua própria produtora e foi responsável pela produção, pelo roteiro e/ou direção de mais de 70 filmes, dos quais vale ressaltar o curta *Denúncia vazia* (1979), os documentários *Na poeira das ruas* (1982) e *Cotidiano* (1982) e o longa-metragem *Amor maldito* (1984), o primeiro filme lésbico do cinema nacional. Atualmente aos 74 anos, Adélia Sampaio continua trabalhando na produção de vários filmes e, neste momento histórico, em que jovens realizadoras negras têm se destacado no audiovisual, passa ser reconhecida por seu pioneirismo. (FERREIRA e SOUZA, 2017, p. 176)

A pesquisadora Janaina Oliveira em *“Kbela e Cinzas”*: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje ⁵², chama a atenção para a tese de doutorado da pesquisadora Edileusa Penha de Souza, que, na parte final do capítulo, com o objetivo de consolidar o cinema negro, cita algumas realizadoras negras: Adélia Sampaio, Carmem Luz, Elaine Ramos, Janaína Oliveira, Juliana Vicente, Lilian Santiago, Luana Dias, Maria Dealves (falecida em 2008), Sabrina Fidalgo, Sabrina Rosa, Vilma Neres e Viviane Ferreira, convocando sobre a necessidade de se conhecer o cinema produzido por essas mulheres cineastas que ela chama de “cinema negro no feminino”⁵³.

Esse cinema tem como prioridade promover a produção audiovisual realizada só por mulheres negras. Essas mulheres negras, em seus filmes, buscam a experiência coletiva, resgatando os “espaços-territórios”, nos quais elas estão diretamente abarcadas e/ou transitam territorialmente. Esse cinema negro no feminino tem como configuração o ajuntamento das mulheres negras para produzir filmes que tratam de suas percepções *do, com e sobre* o mundo, sobretudo, ressignificando a sua história, ancestralidade e cosmologia. Um cinema negro no Feminino que, como diria Beatriz Nascimento (1990)⁵⁴, resgata a “mulher e o amor”, como um “dinamizador cultural e social” e político capaz de colocar a mulher “preta

⁵² OLIVEIRA, Janaína. *“Kbela e Cinzas”*: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. IFRJ/FICINE, Brasil.

⁵³ SOUZA, Edileusa Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília-UnB, Programa de Pós-graduação em Educação. – 2013, p. 84.

⁵⁴ NASCIMENTO, B. A mulher e o amor. In.: RATTIS, Alex. *Eu sou Atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

participante” da sociedade numa posição de fala que não reproduza as concepções masculinas, mas que seja um cinema do encontro das mulheres em suas relações sociais.

Para uma análise mais perspicaz quanto à participação da mulher negra no cinema brasileiro, devemos apreciar outras janelas além do circuito comercial de filmes de maior bilheteria. Nessa perspectiva, a produção de curtas-metragens, que nos últimos anos tem incondicionalmente se associado ao acesso a equipamentos e, sobremaneira, barateado a produção, colocando-se como alternativa de linguagem estética que abarca as propostas do cinema negro feminino – a representação da mulher negra no cinema.

Em Sergipe, o cinema negro no feminino está inserido na discussão ampliada, tratada em todo o país, reverberando nas principais instituições que atuam com o audiovisual no estado: A Universidade Federal de Sergipe – UFS, por intermédio do Curso de Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema – PPGCINE, do Núcleo de Produção Digital – NPD/PMA e da área do terceiro setor, com o trabalho do Serviço Social do Comércio – SESC, por meio da Atividade Cinema. Agregam-se a essas, outras instituições que realizam festivais e mostras de cinema, como a Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ, idealizada por Luciana Oliveira e João Brazil⁵⁵, que está em sua terceira edição, e outras mulheres realizadoras, e, no caso deste trabalho, destacamos as três realizadoras: Everlane Moraes, *Caixa D’Água Qui-lombo é esse?* (2013), Luciana Oliveira, *O Corpo é meu* (2014); e Alexandra Gouvêa Dumas, *Nadir da Mussuca* (2015).

A propósito, em 2017, a 2ª Mostra de Cinema Negro – EGBÉ promoveu o seminário “Mulheres Negras Fazendo Cinema”, que aconteceu no auditório do SESC, com a participação de Adélia Sampaio, Luciana Oliveira e Alexandra Gouvêa Dumas. Perguntada sobre as dificuldades do cinema atual em relação ao período em que começou a filmar, Adélia Sampaio respondeu:

Eu concordo com você, as dificuldades são as mesmas, porém, com a tecnologia de vocês, a utilização hoje é viável. Na minha época era impossível. Era uma batalha árdua, porque eu travei duas batalhas na minha vida, digamos até uma terceira, porque eu travei a batalha social por ser filha de uma empregada doméstica. Eu travei uma batalha por ser negra e achar que posso chegar a fazer cinema, um absurdo na cabeça do alheio, não na minha. E a terceira coisa é que uma mulher no *set*, na minha época, era um artigo raro, a não ser que ela fosse gostosinha, bonitinha, para o povo ficar cantando e enfim.⁵⁶

⁵⁵ A grafia do sobrenome do produtor “Brazil” é com Z.

⁵⁶ (Informação verbal) Fala de Adélia Sampaio, no Seminário *Mulheres Negras Fazendo Cinema* – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ, realizado no SESC, em 22 de abril de 2017.

Discutindo os gêneros ficção e documentário, Adélia Sampaio fala de sua experiência e de como surgiram as ideias que deram no filme *Amor maldito* (1984) e da estrutura dramaturgica para o resultado final.

Amor Maldito na verdade foi uma escolha minha, porque eu fiquei tão estarecida com a coisa que a gente acompanhou pelos jornais e revistas na época, que eu disse “eu vou tentar fazer um filme disso! Agora eu não vou ficcionar”. Então chamei o José Louzeiro, que era um roteirista de cinema, o Louzeiro topou, e a gente conseguiu, através de um amigo de Louzeiro que tinha sido durante anos repórter de polícia, uns áudios do processo, com todas as falas de todos os advogados, tanto de defesa quanto de acusação. E tudo que está no filme relacionado ao tribunal é real. Então é documental, se você for parar para ver, é documental. Só que ao invés de ser um promotor de verdade, é um ator interpretando ele. Mas os meus curtas-metragens quase todos são baseados em fatos verídicos, ou do ponto de vista do social ou do ponto de vista da velhice, da barra pesada que é a vida que a gente leva, né? Então *Amor maldito*, ele tem uma importância dentro desse contexto. É ficção? Não sei o que é ficção nesse país, o que é realidade, o que é de tão ficcional, o que é? Veja bem, no ano de 2000 eu fiz uma junção com Paulo Markun, que é um jornalista, e realizamos um documentário *AI5 – O Dia Que Não Existiu*. Muito bem, esse filme foi rodado em 2000, com apoio da TV Cultura em São Paulo e da TV Câmara. Nós estamos vivendo um AI5, gente, vocês estão é bobos. Então onde é que está a ficção e onde é que está a realidade?⁵⁷

Nessa perspectiva, o cinema negro em Sergipe tem uma inclinação ao cinema documental, todavia, essa questão requer maior aprofundamento, que não é o caso deste trabalho. Entretanto, os três filmes das cineastas Everlane Moraes, Luciana Oliveira e Alexandra Gouvêa Dumas, que serão analisados a seguir, dialogam, criam vértices com o cinema documentário e os experimentos da linguagem audiovisual na ficção.

Vejamos.

⁵⁷ (Informação verbal) Fala de Adélia Sampaio, no Seminário *Mulheres Negras Fazendo Cinema – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe* – EGBÉ, realizado no SESC, em 22 de abril de 2017.

3 CORPO NEGRO: TERRITÓRIO, MEMÓRIA E CINEMA

SUJEITO PARALELO
Jorge Dissonância⁵⁸

“Ginga, olé
Molejo, gracejo
No jeito do traquejo, trejeito
Corpo – negro – sujeito
Herdeiro de raça
Legado – resistência
Negro universo
Íntimo mal entendido
Distorcido
Sujeito paralelo
Em quilomboliberdade”

Este capítulo centraliza duas questões da pesquisa. Num primeiro momento, apresentamos um recorte sobre o corpo negro, trazendo reflexões da intelectual sergipana Beatriz Nascimento⁵⁹, que se consolida a partir das pesquisas acadêmicas, do trabalho como militante do movimento negro junto às comunidades de africanos e descendentes na diáspora e transmigrações no Brasil, na busca da imagem do negro e de sua representação corpórea. Suas ideias perspectivam uma ponte entre a forma de se viver quilombo na África e a República do Quilombo dos Palmares e os novos quilombos de hoje. Por isso que Beatriz dizia: – “*Eu sou atlântica*”. Buscar a África desconhecida, saber como o negro vivia em seu território quando do confronto entre as etnias, os vencidos eram sequestrados e comercializados aos europeus que atuavam em expansão naquele continente, e, entre suas atividades econômicas principais, estava o comércio humano para abastecer as colônias americanas com mão de obra compulsória, ao mesmo tempo em que no Brasil florescia a República Palmarina. O segundo momento se constitui uma breve confirmação do pensamento de Beatriz, quando, a partir do documentário *Ôri* (1989), ela desenvolve suas ideias sobre os novos ajuntamentos de negros que fogem para se encontrarem com as

⁵⁸ Jorge Dissonância é poeta e músico sergipano. Atualmente, mora no estado de Minas Gerais. Gravou vários CDs, entre eles o *Africanê*, que foi adotado para compor o IV Kit de Literatura Afro-brasileira, em 2010, pela Secretaria Municipal de Educação – SEMED/BH, contemplando a lei 10.639/2003. Escreveu o poema SUJEITO PARALELO para o presente capítulo.

⁵⁹ “Mulher, negra, nordestina, migrante, professora, historiadora, poeta, ativista” – ver. RATTs (2007).

“Docente universitária e ativista do movimento negro nascida em Aracaju, SE, em 1941, e falecida na cidade do Rio de Janeiro em 1995. Participou do processo de fundação do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Faculdade Cândido Mendes, no Rio, e de várias entidades do movimento negro. Foi professora do Instituto Superior de Estudos Brasileiros e Internacionais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), além de roteirista e narradora do documentário de longa-metragem *Ôri*, dirigido por Raquel Gerber” (LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*, 2015, p. 30).

reminiscências do passado e da memória, na busca do encontro com a história ancestral dos povos que aqui chegaram na transmigração atlântica.

3.1 ÁFRICA-MÃE: UM CONTINENTE DESCONHECIDO

Para entendermos as ideias de Beatriz Nascimento, buscamos no mapa o continente africano. Desvencilhamo-nos do olhar isolado e procurarmos as pistas de aproximação com este continente – terra-mãe que nos deu o primeiro sopro de hominização e que, a partir das grandes migrações, povoou outras áreas – Eurásia e América.

Pois bem, munida do mapa e de algumas anotações sugestivas de rascunho, Beatriz nos apresenta o ensaio escrito em 1985 – *O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira*⁶⁰, no qual nos convida a conhecer um pequeno recorte de sua pesquisa sobre o conceito da instituição e a inter-relação revolucionária entre *kilombo*, no território africano banto, e a experiência comunitária de quilombo na República de Palmares.

Simultâneo ao fenômeno das navegações que acontecia no continente africano no final do século XVI e início do século XVII, quando da entrada no continente, os europeus utilizaram instrumentos bélicos com poder de fogo e encontraram etnias guerreando entre si e num processo migratório, no deslocamento do leste africano para o ocidente. A etnia *imbangala* destacava-se empunhando-se combativamente. Aqui no Brasil a experiência da República de Palmares construída por negros africanos e descendentes que insurgidos contra a escravidão colonial configurava-se segundo Beatriz e outros autores estudados como uma experiência próxima da forma do viver *kilombo* das etnias bantas do território africano.

Assim, se encontrava a organização do mundo banto:

A organização do mundo banto estava num nível de tal ordenação que, na época da chegada dos portugueses, todos os campos de interesse humano eram propícios à recepção de levas providas de regiões como a Europa: os campos político-administrativo, econômico (variadas formas de produção de bens comerciáveis), cultural, tecnológico e, principalmente, psicossocial (o da força vital). O *kilombo* sintetizava tudo isso, potencializados em qualquer área, delimitada pelo espaço visível, invisível e finalmente, cósmico (NASCIMENTO, B., 2008, p. 76)

Neste período, a partir das migrações, a linhagem que mais se destacava era a dos povos *imbangala*, conhecido como *jaga*, exímios caçadores que chegados do oeste guerreavam e invadiam os territórios de outras etnias. Sobre eles, infere-se:

⁶⁰ NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira. In: NASCIMENTO, E. (org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

Como caçadores treinados na prontidão permanente e na guerra contínua, os imbangala eram imbatíveis. Tratava-se da nata do sistema social tradicional estruturado em torno das linhagens: indivíduos altamente preparados, inclusive no comércio, que sempre foi modo de produção dos povos do Oriente do planeta. Eram homens preparados para assumir a administração ou a guerra, bem como para organizar a produção em grande escala, já que se tratava de largas faixas de população. Dominavam a tecnologia do ferro e de outros minerais encontrados no processo de assentamento em regiões de florestas, ao longo das grandes bacias hidrográficas do continente africano. (NASCIMENTO, B., 2008, p. 76)

Os *imbangala* por sua condição nômade vivam do saque, não criavam seus filhos – matava-os ao nascer porque entendiam que poderiam atrapalhar durante o deslocamento e nas constantes lutas contra as outras etnias, preferiam adotar os jovens adolescentes das tribos que venciam e rapidamente aumentava seu contingente militar. Tinham costumes antropófagos e possuíam tatuagem corpórea, como também utilizavam adornos e adereços ao corpo. Esta coletividade guerreira *imbangala* estava aberta a todos, desde que fossem iniciados. Para isso, se efetivar, o seu rito de passagem substituíra aos de outras ascendências (NASCIMENTO, B., 2008).

Em consulta ao professor e pesquisador Kabengele Munanga em seu texto *Origem e histórico do quilombo na África* (1995/1996), ele diz:

Quando os jaga chegaram ao oeste do Kwango, eles viviam permanentemente em pé de guerra nos campos fortificados. Diz-se que matavam seus recém-nascidos para não ser atrapalhados em suas campanhas militares. Em revanche, eles adotavam os jovens de ambos os sexos das regiões por eles vencidas e dominadas e os incorporavam a seus campos. Assim, podia o número de suas tropas crescer rapidamente. Alguns milhares de pessoas equipadas para a guerra e organizadas de modo a assimilar os vencidos podiam derrubar todo o oeste da África central. Isso explica a superioridade militar dos jaga, que imprimiram sua marca à história da costa angolana durante meio século (MUNANGA, 1995/96, p. 59-60).

A formação dos *imbangalas* estava neste período da história associada ao confronto beligerante com os portugueses, e também em outras paragens / regiões, com grande domínio pelo quantitativo de presos de guerra que eram municiados aos europeus para serem comercializados nas Américas.

Por tudo isso, o *kilombo* cortava transversalmente as estruturas de linhagem e estabelecia uma nova centralidade de poder diante das outras instituições de Angola (NASCIMENTO, B., 2008, p. 77)

Buscar o conceito de *kilombo* / quilombo⁶¹ para entender as primeiras acepções da presença negra no Brasil e as novas formas de apreensão do conceito visualizando que o

⁶¹ O conceito de Quilombo era, segundo definição do rei de Portugal, em resposta à consulta do Conselho Ultramarino, datada de 1740, “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (MOURA, 1987, p. 11). Segundo (MUNANGA, 1995/96, p. 60), “a palavra quilombo tem a conotação de uma associação de homens, aberta a

encontro, ajuntamento, reunião, coletivos e etc. de negros e afrodescendentes se caracterizam como os novos *kilombos* / quilombos, que estão marcados pela busca da história, da memória, da identidade e da ancestralidade religada e ressignificada em e com outros contextos.

No Brasil, o quilombo está presente desde o período escravista colonial, porque sobremaneira a medida que o escravismo se expandia, uma atitude de negação e antagonismos dos negros agia sobre esse tipo de sociedade que tinha como sua principal premissa a escravidão em toda a extensão territorial da nação brasileira, instituindo um modo de produção particular o “escravismo moderno” (MOURA, 1987).

Dessa forma, os ajuntamentos de negros fugidos refletiam como protesto a esse modo de produção que hostilizava as pessoas em condições degradantes de vida, passando a ser comum maneiras diversificadas de resistências e revoltas nos países que empreendiam o escravismo como modo de produção. Sobre essa questão vejamos o que diz Clóvis Moura (1987):

O fato é que, no Brasil, como nos demais países nos quais o escravismo moderno existiu, a revolta do negro escravo se manifestou. Devemos dizer, para se ter uma ótica acertada do nível de resistência dos escravos, que a quilombagem foi apenas uma das formas de resistência. Outras, como o assassinio dos senhores, dos feitores, dos capitães-do-mato, o suicídio, as fugas individuais, as guerrilhas e as insurreições urbanas se alastravam por todo o período. Mas, o quilombo foi a unidade básica de resistência do escravo (MOURA, 1987, p. 13-14).

A partir do quadro das ações da quilombagem, inferimos como as práticas de quilombo no Brasil, em especial o Quilombo de Palmares, têm relação com as práticas do *kilombo* da África, partindo de que, neste período – final do século XVI e início do século XVII – no continente africano, a linhagem Jaga dominava parte do território, criando uma

todos sem distinção de filiação a qualquer linhagem, na qual os membros eram submetidos a dramáticos rituais de iniciação que os retiravam do âmbito protetor de suas linhagens e os integravam como co-guerreiros num regimento de super-homens invulneráveis às armas de inimigos. O quilombo amadurecido é uma instituição transcultural que recebeu contribuições de diversas culturas: lunda, imbangala, mbundu, kongo, wovimbundu, etc”. (...) pelo conteúdo, o quilombo brasileiro é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontraram todos os oprimidos. Escravizados, revoltados, organizaram-se para fugir das senzalas e das plantações e ocuparam partes de territórios brasileiros não-povoados, geralmente de acesso difícil. Imitando o modelo africano, eles transformaram esses territórios em espécie de campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os oprimidos da sociedade (negros, índios e brancos), prefigurando um modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda está a buscar. Destaque para obras clássicas que falam sobre o Quilombo dos Palmares: Edison Carneiro. *O Quilombo dos Palmares*, 3ª Ed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966. Originalmente publicado em espanhol como *Guerra de los Palmares* (cidade do México, 1946); Décio Freitas. *Palmares: A guerra dos escravos* (Porto Alegre, 1971). Originalmente publicado em espanhol como *Palmares – La Guerrilla Negra* (Nuestra America, Montevideu, 1971). Nesta 4ª e 5ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982, fala o editor: “contém as ampliações da 2ª e 3ª edições, a partir de pesquisas realizadas pelo autor nos arquivos portugueses em 1974, e recebeu o acréscimo de uma biografia de Zumbi e de um novo capítulo, intitulado OS QUE PREFERIRAM MORRER”.

instituição revolucionária na complexa migração humana – *kilombo* –, e algumas lideranças, descendentes da dinastia *mbundo Ngola*, provavelmente vieram para o Brasil.

Certo é que estejam em Palmares também como chefes do estabelecimento sedioso. E é provável que o segundo nome, Janga – variação de jaga – demonstre a união dessas duas linhagens – Ngola e Jaga – chefiando o quilombo de Palmares, porque assim estavam relacionados no controle do território mbundo em Angola (NASCIMENTO, B., 2008, p. 79)

É neste viés que Beatriz assenta sopro no sentido de levantar a hipótese de que as práticas oriundas da África foram implantadas aqui no Brasil por uma linhagem denominada Angola-Janga, e que esta inter-relação está assentada nas principais personalidades dos seus chefes: Ganga-Zumba, que depois foi sucedido por Zumbi. Sugere-se que eles foram escolhidos pela comunidade quilombola, seguindo as tradições africanas. Na república palmarina, alguns quilombos e mocambos tinham nomes de seus chefes, os quais remetiam a sua linhagem de origem. Segundo Stuart B. Schwartz, em *Escravos, roceiros e rebeldes*⁶²:

Os observadores europeus nem sempre entendiam o que viam, mas de suas descrições fica claro que Palmares era um estado organizado sob o controle de um rei, com chefes subordinados em povoados apartados. Embora existam alguns relatos que mencionam um processo de eleição, a liderança de um povoado pela mãe de Ganga-Zumba e a subida de Zumbi – sobrinho dele – ao trono, indicam a existência de uma linhagem real. As posturas cerimoniais e demonstrações de obediências exigidas na presença do rei indicam formas de monarquia africana (2001, p. 253)

A utilização do termo quilombo no Brasil, em fins do século XVII, é um forte indício que transcende o mero empréstimo linguístico:

Caso isso seja verdade, devemos então considerar os aspectos africanos de Palmares não como “sobreviventes” afastados de seu meio cultural original, mas como um uso muito mais dinâmico a talvez intencional de uma instituição africana que fora especificamente criada para gerar uma comunhão entre povos de origens díspares e ser uma organização militar eficiente (2001, 260-261)

Dessa forma, inferimos que a experiência quilombo está inserida numa inter-relação na qual o ajuntamento de grupos de negros, índios, brancos marginalizados e outras pessoas à margem na sociedade colonial, que estavam naquele momento, fugidos das senzalas, das plantações e das autoridades, buscava nas áreas de terras não habitadas, de difícil acesso, o local para viverem. Com isso, se constituía o quilombo em uma instituição com caráter “transcultural”, na qual a “transétnias” juntas formavam, sem sombra de dúvidas um movimento de resistência dos oprimidos, mas, sobretudo, com contornos de práticas que remetiam a uma formação social baseada nos laços afetivos comunitários.

⁶² Trabalho de pesquisa que aborda uma análise historiográfica: trabalho, escravidão e a economia, resistência e a família escrava.

3.2 O NEGRO: MEMÓRIA E TERRITÓRIO

“Da Terra saem as divindades,
da Terra sai a vida e para a Terra volta a vida
que de lá saiu em forma de mortos que são cultuados
e assim se completa o ciclo.”
(Marianno Carneiro da Cunha⁶³ [off], ÔRI, 1989)

“A terra é meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo.
Onde eu estou, eu estou, onde estou, eu sou.”
(Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989).

Nesta seção, buscamos contar algumas histórias da melhor tradição oral *griot*⁶⁴, remetendo a cosmologias e memórias dos heróis da mitologia, das famílias e das personagens da vida do continente africano e do Brasil. Acreditamos que exercitar o diálogo possa ser um profícuo começo para elevar o tema em questão: o que é o corpo negro? Como ele se apresenta? Acreditamos também que esse diálogo inicial contribuirá para libertar o pesquisador (que aqui escreve) de um didatismo cronológico e/ou, quiçá, representativo. Espero que a discussão me abra para outras vivências e outros sentidos, com os quais me vou deparar a cada viela encontrada nas cenas do filme, bem como no encontro epistêmico com outros pesquisadores / referências bibliográficas / memórias / ancestralidades de meu objeto: *o corpo negro* no cinema. Passemos ao diálogo com Beatriz Nascimento.

A propósito da pesquisa de Alex Ratts, *Eu sou Atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*⁶⁵ (2007), trabalho que traz à guisa a intelectual Beatriz Nascimento, é nosso porto de partida. Vamos estabelecer um diálogo mediado por Ratts e a socióloga e cineasta Raquel Gerber, com o filme documentário *Ôri* (1989), que também teve no roteiro e na narração a participação de Beatriz. E, para entendermos seus pensamentos, o filme é imprescindível.

⁶³ “*In Memoriam*” – Estudou Filosofia na Universidade de São Paulo/USP e realizou seu doutorado sobre o pensamento religioso da Babilônia na *École Hautes Études de Paris*. No Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP, desenvolveu seus estudos sobre o Brasil e África.

⁶⁴ “Griô - forma aportuguesada para *griot*, termo franco-africano, criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral transmite a história de personagens e famílias importantes das quais, em geral, está a serviço” (LOPES, 2015, p. 75).

⁶⁵ Alex Ratts é professor e pesquisador. Teve a oportunidade de conhecer Beatriz Nascimento na conferência da Quinzena do Negro na USP, em 1977, organizada pelo pesquisador Eduardo Oliveira e Oliveira. Leu seus artigos e admirou-se pelo modo como ela reflete sobre sua condição de “mulher negra”. Esse livro resgata a fala, a memória de Beatriz, que muito tentou sistematizar uma teoria e uma metodologia política da diáspora negra.

Com o objetivo de ajudar o leitor na travessia deste capítulo, faço uso de algumas citações que se referem à fala de Beatriz e de outros personagens que foram transcritos da narração (*voz off*) do filme, bem como de citações aqui colocadas de outros autores estudados.

O filme trata dos movimentos negros no período (onze anos) compreendido entre 1977 e 1988. Assim assinala Gilberto Sobrinho:

Ôri testemunhou e escreveu em sua narrativa importantes fatos históricos. Destaco três marcos: a) o surgimento do movimento Negro Unificado (MNU) em 1978; b) nesse mesmo ano, a instituição do Dia Nacional da Consciência Negra; e c) em 1988, o centenário da abolição. Esses e outros acontecimentos ataram o filme ao processo de renascimento, reorganização, fortalecimento e debate sobre o movimento negro no final dos anos 1970. (SOBRINHO, 2017, p. 167)

Ôri é uma palavra yorubá, que é a língua da religião dos orixás, e tem como conceito a cabeça, a mente, a inteligência como centro de ligação do homem com a sua espiritualidade ancestral (RATTS, 2007).

No filme, Beatriz Nascimento e Raquel Gerber ampliam essa ligação para a cabeça, o corpo negro, numa relação do homem com a terra em que vive e/ou viveu e as reminiscências de sua história adormecidas na memória. *Ôri* significa uma inserção em novo estágio da vida, uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer uma cabeça se articular consigo mesma e se completar com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento (1989).

Feito esse prólogo, assim se inicia a história da travessia do corpo negro do continente africano em direção às Américas: por meio do intercâmbio entre mercadores brancos e mercadores negros, chefes que capturavam e aprisionavam outros negros, que depois eram levados aos portos para o embarque nos navios negreiros ou tumbeiros⁶⁶.

A relação de aprisionamento entre os negros se dava na condição da alma do homem negro.

[...] e essa troca está no nível do “soul”, da alma do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer, a experiência da perda de imagem. A experiência do exílio. (Beatriz Nascimento, *ÔRI*, 1989)

Ali, nos porões das embarcações, num espaço minúsculo das prateleiras, “a carga humana” era acorrentada e amontoada para a viagem: cruzar o Oceano Atlântico, que durava,

⁶⁶ “O mesmo que navio negreiro. A denominação alude às condições em que eram transportados os africanos escravizados para as Américas. Resultado do substantivo “tumbeiro”, transportador de cadáveres, indivíduo que conduzia mortos à tumba ou sepultura.” (LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*, 2015, p. 166).

em média, de 35 a 50 dias, com trágicos acontecimentos no percurso. Quando chegavam à nova terra, por meio de estratégias de desligamento dos indivíduos de seus grupos, recebiam um nome português ou brasileiro sem significância alguma na tradição africana. Isso fez os negros perderem a referência de sua imagem individual e a representação da imagem do grupo distinto ao qual pertencia em sua África-Mãe. Até hoje a África é um continente distante de nós. Precisamos buscar a história do povo africano, criando aproximação com os saberes, tradições desse continente, sobretudo, em relação às apreensões que se mostram quanto à invisibilidade da identidade e à cultura do afrodescendente, o que reforça no corpo negro um constante não reconhecimento da sua identidade/cor, advindo para um suposto branqueamento. Sobre isso, na cena em que mostra a Conferência da Quinzena do Negro na USP, em 1977, Beatriz profere palestra com o tema Historiografia do Quilombo:

Durante os quatro séculos de escravidão nós vamos ver a atuação do negro brasileiro, como um homem participante de uma sociedade, embora negando às vezes ele mesmo sua origem racial. Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo, como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão-de-obra escrava, como mão-de-obra para a fazenda e para a mineração. Então nesse momento a utilização do termo quilombo passa a ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária no sentido de agregação, no sentido de comunidade, no sentido de luta como se reconhecendo homens, como se reconhecendo pessoas que realmente devem lutar por melhores condições de vida na medida em que fazem parte dessa sociedade (Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989)

Sobre os auspícios dos ânimos exaltados dos participantes da conferência, o professor Eduardo de Oliveira e Oliveira faz a mediação e dá o tom das discussões naqueles anos. Destacamos na plateia a presença da etnóloga argentina Juana Elbein dos Santos⁶⁷, que inferiu argumentação quanto à fala de Beatriz, da seguinte forma:

A consciência do quilombo que a Beatriz levanta, não está levantando em termos de classe social, ainda que os assuntos sejam paralelos. Não é o mesmo que a gente está tratando de entender através de levantar o quilombo não como um quisto, como um reservatório do passado, mas como um continuum cultural de aglutinação dentro de um país que é fundamentalmente heterocultural e que não quer reconhecer-se como tal em bases igualitárias (Juana Elbein dos Santos, ÔRI, 1989).

Nesse percurso, buscar a história do negro na perspectiva do resgate do passado na prospecção de aceitar a inter-relação com o continente africano é de início um bom começo:

Então, é importante levantar a África como a verdadeira Atlântida do nosso mito. É, pra nós do ocidente, a África é um continente enterrado, é um continente que a gente não conhece muito, é um saber congelado; é um povo que está congelado em nossas

⁶⁷ Destaque em sua pesquisa, a Tese de Doutorado em Etnologia, na Universidade de Sorbonne, com o título *Os Nãgô e a morte – Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*, 1972. A partir de uma vida de pesquisa focada nos cultos ditos “Nagô puro”, na Bahia, a antropóloga Juana Elbein dos Santos, por meio de uma *endoperspectiva* (uma visão “de dentro”), analisa o culto e suas relações simbólicas, dentro de um sistema ontológico.

relações, nas nossas comunicações, no nosso inconsciente, no quem eles são? Daí a pergunta do negro nesse processo relacionado com o quilombo: quem é quilombo? O que é o quilombo hoje? É a busca, pelo menos, de um conceito, de um fato histórico, de uma lembrança, de uma ideologia, de uma lenda de um homem chamado Zumbi dos Palmares. (Beatriz Nascimento, *ÔRI*, 1989)

Entrementes, o corpo negro se estabelece na fronteira em que os homens articulam novos movimentos de busca de espaços e/ou de novas territorialidades que os façam recuperar a imagem/espelho de sua respectiva representação, que foi submergida. Só um movimento de ajuntamento/reunião com todos, no encontro dos olhos, no contato dos corpos e no sublimado dos sentidos pleno, a reconstrói a partir de ações e de práticas que remetem a tradições ancestrais, a memórias da corporeidade negra. Para isso, no filme, Beatriz Nascimento desenvolve sua tese no sentido de que os novos quilombos estão aí. Se não os vemos, é porque não queremos aceitá-los, hoje, como novos ajuntamentos de pessoas: são as agremiações das escolas de samba, os grupos de música, os coletivos de artistas negros que fazem um trabalho invisível nos arrabaldes dos grandes centros, as realizadoras em audiovisual que atualmente militam no campo do cinema negro no feminino (disso trataremos detalhadamente mais adiante, no capítulo 4, com as análises dos filmes), e muitos outros artistas, que, com suas convicções e práticas, remetem à busca de nova percepção do encontro, refazendo a imagem e sua identidade. Como diz Thereza Santos⁶⁸, que fez assessoria referente à pesquisa do filme *Ôri*, e a Raquel Gerber gravou seu depoimento sobre sua percepção de como se configuram os novos quilombos:

A partir do momento em que as escolas de samba; quer dizer: é o que eu chamo de quilombo ainda hoje, um espaço negro e como o negro não conhece nada da sua história, a necessidade que existe de você colocar isso no carnaval, que é para abrir esse horizonte de conhecimento pro pessoal. E é a organização negra: são as escolas de samba, os terreiros de macumba, de candomblé. Então são, pra mim, são os quilombos de hoje, sabe. Os quilombos do século XX. (Thereza Santos, *ÔRI*, 1989)

Desse modo, o corpo negro aprisionado foge para esses novos quilombos, para o encontro com sua história, com sua nação-mãe. Tata Wndembeoacy⁶⁹ também fez assessoria na pesquisa do filme *Ôri* e gravou seu depoimento logo após o término do desfile de carnaval do Grêmio Recreativo e Cultural – GRC – Escola de Samba Vai-Vai⁷⁰. Pela manhã, quando

⁶⁸ Registrada com o nome de Jaci dos Santos, escolheu o nome artístico de Thereza Santos: teatróloga, atriz, professora, filósofa, carnavalesca e militante pelas causas dos povos africanos da diáspora e dos afro-brasileiros (<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/herois/therezasantos>). Acesso em 07 mai. 2017.

⁶⁹ *Oswaldo Rodrigues Junior* é seu nome de registro. Tata Wndembeoacy é o nome de seu orixá. Ele reencontra, no candomblé e no desfile da Escola de Samba Vai-Vai, sua consciência negra. Ver mais na tese de mestrado – UFG, de Conceição de Maria Ferreira Silva, *Barravento, Ori e Santo Forte: representação das religiões afro-brasileiras no cinema*, 2010, p. 123.

⁷⁰ “No início do século, havia, no bairro do Bixiga, um time de futebol e o grupo carnavalesco chamado Cai-Cai, que utilizava as cores preto e branco, tinha um grupo de choro e jogava no campo do Lusitana, próximo ao

alguns componentes começavam a retirar as fantasias e sair do local do desfile, num mister de completa satisfação, Tata diz:

Eu passo o ano inteiro dentro do candomblé. Quando chega o Carnaval, parece que vem uma chuva, cai na gente assim... Naqueles três dias, eu sou rei! Maior “barato” a Vai-Vai, gosto mesmo. É tudo aquilo, tudo aquilo, uma coisa que machuca, dá alegria, faz um montão de coisas. A Vai-Vai é um quilombo! A gente foge para se esconder na Vai-Vai. E lá a gente encontra uma comunidade, uma nação. Uma vez por ano, a gente encontra um portão aberto e foge. Isso é a Vai-Vai. (Tata Wndembeoacy, ÔRI, 1989)

Com isso, Beatriz fundamenta seu pensamento: o encontro com outro recupera a imagem perdida. Então, “é preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que se tornar visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, e, em cada um, o reflexo de todos os corpos” (Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989).

Sua análise sobre o encontro com o outro prossegue e agora é direcionada na categorização da palavra quilombo, considerando também o direito ao território/espço que o corpo negro ocupa.

Quilombo é uma história, essa palavra tem uma história, também tem uma topologia de acordo com a região e de acordo com a ordem no tempo, sua relação com seu território. É importante ver que hoje o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível de uma simbologia. Nós somos homens, temos direito ao território, à terra. Várias e várias partes da minha história me contam que eu tenho direito ao espaço que eu ocupo na nação e é isso que Palmares está dizendo naquele momento. Eu tenho direito a um espaço que eu ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse limite geográfico que é a capitania de Pernambuco (Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989)

O corpo negro, que ela entende e vê, está vivo e precisa sair do aprisionamento. E isso só acontece quando há formas diferenciadas de ajuntamento dos negros. Quando os negros percebem que há uma construção histórica de subalternidade do seu povo, que a construção de sua identidade se faz pela valorização dos espaços instituídos pela sua cultura (casas de santo, com rituais dos orixás e dos ritos de passagem do indivíduo), eles se estabelecem plenos no seu mundo em contato com o do outro. O corpo negro também está nas agremiações culturais: grupos de teatro (a exemplo, o *Teatro Experimental do Negro – TEN*), grupos de capoeira, grupos de folguedos populares, maculelês, blocos e afoxés do carnaval, coletivos de artistas, grupos de artes visuais (grafite, por exemplo) e performances negras,

cruzamento das ruas Rocha e Una, na região do Rio Saracura. Por volta de 1928, um grupo de amigos, liderados por Livinho e Benedito Sardinha, ajudava a animar os jogos e as festas realizadas pelo Cai-Cai, porém eram sempre vistos como penetras e arruaceiros, sendo apelidados de modo jocoso como “a turma do *Vae-Vae*”. Expulsos do Cai-Cai, estes criaram o “Bloco dos Esfarrapados” e, paralelamente, o Cordão Carnavalesco e Esportivo *Vae-Vae*, que foi oficializado em 1930.” (<http://www.vaivai.com.br/sobre/>). Acesso em 07 maio 2017.

assim como no movimento dos jovens da dança urbana e da música *hip-hop*. Para Beatriz, todo esse movimento de encontro se configura nos novos quilombos de hoje. Esses quilombos têm a importância de resgatar a imagem que foi perdida, reconstruindo, sobre nova forma, a representação/espelho do indivíduo e seu corpo, da corporeidade negra que foi submergida na diáspora pelo escravismo e pelo racismo. O corpo que representa a cartografia do indivíduo, que registra o deslocamento, a travessia e traz as marcas adquiridas durante o período de maturação para conquista da fuga para o encontro. O corpo negro-mapa, território de experiências:


Entre luzes e sons, só encontro o meu corpo antigo velho companheiro das ilusões de caçar a fera, corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo-mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras que limitam a conquista de mim (NASCIMENTO, B., 1997, *apud* RATTIS, 2007, p. 68).

E sinaliza que o movimento de ajuntamento, desde o Quilombo dos Palmares e nos de hoje, são importantes no resgate e na construção da imagem histórica do povo africano e afro-brasileiro. Nesse contexto, a abordagem do corpo negro (a qual fazemos aqui) concentra-se (foco principal) na intencionalidade de aportar nas reflexões de Beatriz Nascimento sobre corporeidades negras, a partir do filme *Ôri*, de Raquel Gerber, com alguns recortes de depoimentos e com as análises de Alex Ratts e de outros autores que dialogam diretamente com as pesquisas de Beatriz, o que também iremos inferir mais adiante, nos três filmes analisados, na perspectiva de conhecer que filmes são estes? O que eles propõem como linguagem cinematográfica, assim como cinema negro no feminino? Parece que Beatriz sussurra em nossos ouvidos, e certamente a prática de quilombo está viva, sobretudo no trabalho coletivo do fazer, pensar cinema das três diretoras, juntando em sua equipe pessoas diversas, com olhares inusitados sobre a arte cinematográfica e/ou quiçá, nos temas que os três filmes abordam, resgatando, por meio da metodologia, práticas comunitárias de uma memória por deveras viva em nossa sociedade. Sigamos em frente!

4 O CORPO NEGRO: 3 OLHARES A PARTIR DO CINEMA

Neste quarto capítulo apresentamos as análises cinematográficas das obras: *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?* (2013), de Everlane Moraes; *O Corpo é meu* (2014), de Luciana Oliveira; *Nadir da Mussuca* (2015), de Alexandra Gouvêa Dumas, a partir da categoria “Corpo: território e memória”.

4.1 CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE? (2013)

	Título	<i>Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?</i>
	Ano de produção	2012
	Lançamento	2013
	Dirigido por	Everlane Moraes
	Com	Everlane Moraes Luisa Dandara Gilson Marinho (<i>Inha</i>)
	Gênero	Documentário
	Indicação etária	Livre
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	15min
<p>Sinopse: o documentário "<i>Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?</i>", por meio de depoimentos de antigos moradores e de acervos fotográficos, no âmbito cultural e histórico do bairro Getúlio Vargas, localizado em Aracaju, capital de Sergipe, relata a importância da ênfase que deve ser dada à cultura negra e à presença do negro escravo e seus descendentes, com o resgate de assuntos relacionados à sua origem, oralidade, localização geográfica e consciência de sua identidade racial. Mostra que, apesar dessa comunidade existir em uma área urbana, ainda mantém muitos aspectos da vida em quilombos dos antigos negros escravos do Brasil.</p>		

Everlane Moraes⁷¹ lançou o curta-metragem *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?* em 2013. O filme é resultado do Edital de Apoio a Produções Audiovisuais Digitais de Curta Metragem, que foi publicado pela Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe – Secult. O filme tem traços estilísticos que o enquadram no gênero documentário, entretanto, ao tempo em que as dinâmicas das artes contemporâneas cinematográficas se hibridizam em narrativas diversas, ele dialoga com outros gêneros: ficção, experimentação, representação performática corpórea, confluindo para uma representação simbólica do corpo, no próprio corpo, como uma extensão da tela na qual se projetam as imagens do filme.

A história da comunidade do bairro Getúlio Vargas (compreendendo o *Cirurgia, Morro do Cruzeiro* – onde primeiro foi construída uma caixa-d'água, e hoje, o Centro de Criatividade)⁷². A *Maloca* – está encrustada entre as ruas Riachão, Marechal Deodoro, Estudantes e Marechal Floriano Peixoto, e é reconhecida como o segundo quilombo urbano do Brasil. Sua história é contada por meio da oralidade, levando-se em conta a posição de fala de seus moradores mais antigos, com documentos de arquivos: vídeos, fotografias e a encenação do corpo como suporte performático para projeção de imagens.

O filme tem início com letreiros de anúncios de jornais da época (1849)⁷³ que denunciam a fuga do(a) negro(a) dos engenhos e da posse de seu dono. Nesse período, era comum os proprietários, quase diariamente, anunciarem, oferecendo recompensa e dinheiro aos que trouxessem de volta seu negro ou negra cativo(a), bem como tornou-se corriqueiro (na província, vilas, fazendas e engenhos) advertir aos que escondessem ou “acoitassem” escravos⁷⁴. A linguagem dos anúncios utilizados no filme descreve as características dos negros intencionalmente como uma alegoria imagética que desdenha ironicamente do corpo descrito, empunhando uma escrita já pronta e personificada no componedor gráfico do jornal. E, se essa não estivesse adequada ao chamamento público, acentuava-se no texto escrito novas características que eram acompanhadas de um elemento compositivo – o *emblema tipográfico* (símbolo) de um negro fugindo (ver figura 1). Num olhar da inexistência desejada

⁷¹ Atualmente, estuda na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) – San Antonio de Los Baños, em Cuba, cursando Dirección de documental.

⁷² Fundado em 10 de maio de 1985, o local surgiu a partir de uma proposta de oferecer à comunidade e à cidade um espaço que abrigasse diversificadas atividades culturais e é uma unidade da Secretaria de Estado da Cultura – Secult/SE (<http://agencia.se.gov.br/noticias/cultura/mais-de-trinta-anos-marcam-a-historia-do-centro-de-criatividade>). Acesso em 31 dez. 2017.

⁷³ A grafia das palavras segue o padrão ortográfico e tipográfico do período em que o jornal foi impresso.

⁷⁴ Ver detalhadamente FIGUEIREDO, Ariosvaldo. *O negro e a violência do branco – o negro em Sergipe*. 1977, p. 83-94.

de um corpo, corroborada por uma violência branca registrada de maneira a invisibilizar as qualidades, de tal modo que os negros eram vistos e procurados como ordinários.

Eram assim os anúncios:

ANUNCIO

No dia 14-04 fugiu um escravo de nome Pedro de nação Angola, parece crioulo, baixo, grosso, representa idade de 18 annos, cara picada.

Engenho da cidade de Laranjeiras

– Joaquim Martins fontes

05-05-1849

ANUNCIO – 12-05-1849

“em 09-04 fugiu um escravo angola bem ladino, de estatura ordinária, cor preta, idade presumível 30 annos, corpo delgado, pernas finas, olhos regalados, falta os dentes da frente, fugiu do engenho Araçá-Laranjeiras.”

Serafim A. de Almeida Rocha

ANUNCIO

09-05-1849

Fugiu do Vigário de Divina Pastora, Francisco José Travassos, uma escrava de nação Nagô de nome Suzana: feia, beiços grandes, cara lanhada, altura ordinária e corpo delgado.

Manuel Horennio Alvares Pereira

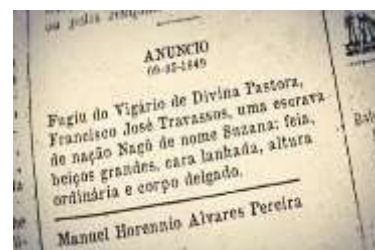
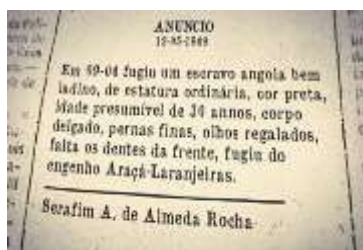


Figura 1: Anúncios de jornais da abertura do filme

Fonte: Frames retirados do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*

4.1.1 O recorte da pesquisa etnográfica

A equipe de pesquisa do filme foi composta por Everlane Moraes, Black Malê, Williams Souza, Rosália Alves e Daniela Moura, que trouxeram como elemento de partida do filme uma preliminar sequência enfatizando o período do Império no Brasil, na província de Sergipe, compondo como o negro era visto e tratado na conjuntura que antecedeu o 13 de maio de 1888 (quando se deu a abolição da escravatura) e, depois, as asserções documentais sobre as fontes que substanciam o filme: fotos históricas da construção do Centro de Criatividade, mapeamento dos depoimentos sobre o mito fundador da comunidade, que foi realizado com as pessoas mais antigas do bairro e também com aqueles que vivem e/ou que participam do universo próximo da vida de Everlane. O filme faz parte das produções audiovisuais que se caracterizam dentro do cinema negro no feminino. Entre as características, está a construção coletiva, a partir do diálogo que se estabeleceu com a equipe técnica envolvida na produção do filme, assim também com cada morador, na perspectiva de visibilizar a fala e criar estratégias para conseguir autonomia e alteridade.

4.1.2 Uma encenação-documental

Em seguida, entra a cartela que intitula o filme CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE?, numa composição de letras em tipos móveis, típicas de um jornal de época. Contudo, percebemos não constar o nome da diretora, enquanto em fusão aparece uma encenação, com sequências de imagens em preto e branco, de um homem negro, interpretado por Gilson Marinho (*Inha*) trabalhando na roça, no cultivo do milho, sob um sol escaldante. Intencionalmente, a câmera fixa o corpo suado, enquanto surge um *flare*⁷⁵ (*lensflare*) do centro da imagem para a extremidade, ficando tudo branco, criando uma percepção de cansaço e passagem de tempo-espço, por meio da jornada de trabalho. Nova sequência de imagens do homem negro caminhando pelo milharal, acompanhado de uma trilha musical caracterizada pelo som percussivo (*off*), quando entra uma voz (*off*) de um morador – homem velho:

⁷⁵ Defeito ótico causado quando a luz entra diretamente através das extremidades da lente. Esse defeito causa certas manchas de luz, em formas circulares ou hexagonais. Embora seja originalmente uma imperfeição, muitos fotógrafos, hoje em dia, utilizam esse “defeito” em seu favor como uma espécie de efeito (<https://focusfoto.com.br/sobre-o-efeito-flare/>). Acesso em 30 dez. 2017.

- Então meu avô passou com uma carta, aí os trabalhadores estavam na roça trabalhando, né? Aí ele disse: jogue a enxada no mato! Aí o feitor disse: trabalha, tá escutando conversa de vadio que passa na estrada. Que era a estrada real como chamava. Daí a pouco, o dono da usina chamou todos escravos e falou pra eles: ói, de hoje em diante, vocês estão livres, vai trabalhar pra si próprio. Aí foi aquela festa deles tudo.

Outra voz de morador (off): “A minha avó é descendente de africano.” Enquanto a imagem fixa no close do rosto do homem negro, e no fundo uma imagem difusa de uma igreja, entra (voz off) o morador – homem velho: “Foi no dia 13 de maio de 1888”.

E a imagem compõe com o homem negro caminhando na roça, com a enxada no ombro e os olhos fixos adiante, em direção a onde não sabemos, certamente, à província de Aracaju.



Figura 2: Anúncios de jornais da abertura do filme
Fonte: Frames retirados do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*



Figura 3: Encenação documental
Fonte: Frames retirados do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*

4.1.3 Fale! Eu quero te escutar! É importante o que você vai falar! – oralidade dos moradores mais antigos da comunidade

Em significativa parte do filme, antes das entrevistas e dos depoimentos, a câmera já estava posicionada próximo aos moradores para a captura da imagem e do áudio e, segundo Everlane, o início era com a seguinte fala: – *Fale, eu quero te escutar. É importante o que*

*você vai falar!*⁷⁶ E o resultado é inusitado, porque algumas pessoas falam explicando detalhadamente fatos da história da comunidade e sobre o surgimento dela, outras sorriem, outros olham desconfiados a câmera. E tudo isso é um comportamento natural, porque as pessoas não estão acostumadas com a possibilidade de alguém chegar à casa delas e acionar uma câmera, querendo saber sobre o que elas sabem ou pensam sobre alguma coisa. Neste ato de escuta e aproximação de Everlane e da equipe, durante as locações do filme na comunidade, infere-se que houve um encontro de diálogos com aceitabilidade das pessoas. Esse encontro foi mediado pelo afeto de apreender conhecimento sobre a história e a existência daquele lugar.

No filme, os depoimentos/falas dos moradores não são identificados com legendas, assim como não há sincronismo entre a voz de quem fala e a imagem que está sendo exibida. Essa asserção segue em todo o filme, até os créditos finais, quando os nomes dos moradores são identificados. Isso é um recurso intencional que a diretora utilizou: em cada fala, o morador fala como anônimo. Contudo, acreditamos que a diretora deseja evidenciar ao coletivo de moradores a importância da história, de contar/falar sobre o bairro, onde cada voz, mesmo desassociada da imagem, ela mesma, a fala pura, carrega uma força simbólica e representativa de histórias que remetem a várias imagens e a outras e outras histórias. Priorizar a oralidade, subvertendo a hegemonia da imagem ao som, foi uma forma que Everlane pensou. Isso, dentro do coletivo da equipe técnica do filme, certamente, gerou boas discussões metodológicas. Em 27 de novembro de 2012, pela primeira vez, antes de ser lançado, assisti ao filme durante a programação da 8ª Mostra Pluriartística Novembro Negro⁷⁷, no auditório do SESC Centro. A exibição foi seguida de um bate-papo com a realizadora Everlane Moraes sobre o projeto de pesquisa e a decupagem do filme. Tive uma inflexão, porque compreendia que, necessariamente, a cada fala, deveria estar associada uma imagem com uma legenda, e isso daria melhor entendimento. Então se iniciou o bate-papo e

⁷⁶ Vídeo produzido por Luciano Freitas, aluno do Curso de Audiovisual, durante uma sessão do *Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?* promovida pela Revista Rever e o CineMais UFS, em 19 de novembro de 2014 (para comemorar as atividades acadêmicas alusivas a 20 de novembro, Dia da Consciência Negra). Ver <https://www.youtube.com/watch?v=lqjUPq4raRM> Acesso em 02 jan. 2018.

⁷⁷ Ver <http://www.infonet.com.br/noticias/cidade/ler.asp?id=136502>;
<http://www.infonet.com.br/noticias/cultura/ler.asp?id=137141> Acesso em 03 jan. 2017.

Nas rodas de conversa e bate-papo que se sucederam depois do lançamento do filme, Everlane Moraes e alguns membros da equipe técnica falaram sobre o processo de concepção, produção e montagem do filme. Destaque para o vídeo registro com entrevista produzido por Luciano Freitas, aluno do Curso de Audiovisual, durante uma sessão do *Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?* promovida pela Revista Rever e o CineMais UFS, em 19 de novembro de 2014 (para comemorar as atividades acadêmicas alusivas a 20 de novembro, Dia da Consciência Negra), com as participações de Everlane Moraes e do Professor Romero Venâncio do Departamento de Filosofia/UFS, que falou sobre o livro *A sociologia do negro*, de Clóvis Moura. Esse vídeo traz informações importantes da realizadora Everlane e está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lqjUPq4raRM>. Acesso em 02 jan. 2018.

Everlane evidenciou suas ideias, que partiam de princípios formais e estéticos que subvertiam a ideia do documentário clássico e caminhava na perspectiva da criação de um filme que visava ao experimental. Entrementes a isso, analisando à luz da bibliografia, recorremos a uma confluência na qual percebemos que o filme *Caixa D'água Qui-lombo é esse?* dialoga e/ou trilha um percurso de subversão em relação à decupagem clássica do documentário, abrindo-se para o inusitado do “experimentalizar o experimental” entre a imagem e o som, numa nova cultura audiovisual, contribuída pelas estéticas videográficas e digitais (TEIXEIRA, 2012).

E, nesse contexto de contar a história da comunidade, também passava por uma forma estética que trouxesse, em sua base, uma forma artística contemporânea, privilegiando a escuta, a plenitude da oralidade: em um cenário no qual os sons, a partir da captura de vozes, fossem imagens sonoras em suas reais sutilezas de tipos diversificados que compusessem uma ambiência sonora marcada pelos diversos tipos de vozes que precisam ser ouvidas e, sobretudo, conhecidas.



Figura 4: Depoimento dos moradores

Fonte: Frames retirados do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*

4.1.4 Pluralidade de Memória– resgate de Wellington Santos, morador da Maloca

O filme *Caixa D'água Qui-lombo é esse?* resgata uma entrevista de arquivo da TV Aperipê⁷⁸, do cantor e compositor (*in memoriam*) Wellington Santos (conhecido no circuito musical e cultural do estado como *Irmão*), tio de Everlane. Essa entrevista introduzida no filme é o único momento em que consta a legenda associada à voz correspondente à imagem. Nesta cena, recortamos a fala de *Irmão*, que é ilustrada por uma foto panorâmica aérea do bairro, precedida pelo som do canto do pássaro bem-te-vi. Os aspectos culturais e artísticos da

⁷⁸ Programa Aperipê Memória, 1991. Fundação Aperipê de Sergipe – FUNDAP, integrante da Administração Pública do Estado de Sergipe. Integra a ARPUB – Associação das Rádios Públicas do Brasil, a Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais – ABEPEC – e o Comitê de Formação da Rede Brasil, grupo responsável pelo projeto de construção da nova rede pública de televisão brasileira.

comunidade / território Cirurgia e Maloca, por meio do depoimento de *Irmão*, passamos a conhecer:

Nasci no bairro Cirurgia e me criei também no Cirurgia... nós somos hoje de uma região considerada ou denominada por quilombo. Uma região... assim que era marcada de muitos movimentos culturais, a exemplo é do... da Chegança de João do Pão, do Guerreiro de Euclides ou do Reisado de Piliu. É, nós temos também na região... tínhamos o candomblé de Dona Isabel, tínhamos o candomblé de Seu Lê. Tínhamos também o Samba de Roda, o Samba de Coco de Seu Enoque. Então, eu acho que eu, eu sou oriundo de uma região bastante rica, assim a nível cultural. (Irmão, 1991)

Nos contornos do tempo em que o bairro cresceu e se desenvolveu, algumas manifestações foram preservadas, outras desapareceram, e novas surgem ressignificadas pela subjetividade do presente, sobretudo, apoiadas pelo viés da história e da memória do território. Com isso, infere-se ser o filme um documento histórico – coletivo da comunidade Maloca. Resultado de ampla convergência dos campos de conhecimento, o filme realiza a síntese histórica, numa busca pela memória. E, nessa perspectiva, podemos confluir inquietações, as quais sinalizam Leandro Karnal e Flavia Galli Tatsch dizendo a nós assim:

O que teria provocado tal ampliação? Podemos identificar o surgimento de novos campos aos quais a História tradicional (política) dava pouca atenção. Há uma história oral, há uma história das imagens (distinta de história da arte), há uma história da criança, uma história das mulheres, uma história do corpo e muitas outras⁷⁹. Tais objetos tão amplos dialogam mais com os campos da antropologia e da sociologia do que a História tradicional fazia. Necessariamente, a ampliação de temas levou à ampliação da noção de documento. (KARNAL; TATSCH, 2013, p. 15)



Figuras 5 e 6: Resgate da imagem aérea do bairro Cirurgia e entrevista de Wellington Santos: “Irmão” – em 1991, na TV Aperipê

Fonte: Frames retirados do documentário *Caixa D’água – Qui-lombo é esse?*

Nesse contexto, Everlane Moraes traz, em seu filme *Caixa D’água Qui-lombo é esse?*, uma câmera apontada para o resgate da memória, buscando as fontes históricas e documentais nas contingências das histórias, que sejam elas assim no corpo fixo, o corpo em movimento e nas coisas e objetos. Aqui, defendemos uma preliminar argumentação e, certamente, em outro

⁷⁹ Verificar BUKER, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, Unesp, 1992, p.11: “[...] a Nova História começou a se interessar por virtualmente toda atividade humana.”

trabalho mais extensivo que este, poderemos aprofundar as inquietações de que o filme *Caixa D'água Qui-lombo é esse?* é um documento que se configura num patrimônio imaterial do território quilombola Maloca, substanciado pelas falas diretas e das imagens das pessoas que ali vivem. Outro ponto categórico é a participação direta da documentarista Everlane Moraes no filme, o que, a propósito, contrapõe-se à tradição dos documentários; “de um modo geral, o Brasil que aparece nos documentários é sempre um Brasil muito diferente daquele em que mora o documentarista” (TEIXEIRA, 2004, p. 65). O filme contém características de um filme ensaio-autoral; é recorrente a participação da realizadora em cena; aparecem projeções de imagens sobre seu corpo, a exemplo da cena em que ela se coloca em paralelo à imagem do grupo de jovens e à imagem das mulheres, finalizando com a projeção sobre o seu rosto, enquanto várias sobreposições de vozes (*off 1 e 2*) credenciam seu pertencimento à comunidade e à construção da história.

1 – Aí é o bairro que tem muita gente negra, o Cirurgia / 2 – Sou mesmo afrodescendente / 1 – Graças a Deus! / 1 – Eu sou negra. Eu fico satisfeita / 2 – meu pai foi capataz de escravo / 1 – meu pai é tudo negro / 2 – minha avó foi escrava / 1 – descendente da África mesmo / 2 – meu pai era branco e minha mãe era negra e misturou tudo / 1 – meu pai dançou em nagô / 2 – e ficou essa cor linda que eu tenho / 1 – nagô africano. Não tenho preconceito com minha cor. De jeito nenhum! Sou Nega mermo. Nega-nega-nega...nega-nega-nega e estou satisfeita com minha negritude. Meu sangue é africano!

É quando Everlane Moraes abre o olho, e, em seguida, entra a imagem em close do violão de *Irmão*, com a trilha musical final, um *rap* em homenagem aos moradores do bairro Cirurgia.

Só o povo tem o novo / tem o sopro / tem o troco /
Só o povo pinga o copo / Xinga o porco / vinga o corpo
Só o povo sabe o jogo / possui o fogo / vive o bobo
Só o povo da raça / da cachaça / da desgraça
Só o povo sem truque / do muque / do batuque
O povo sem sol / sem lençol / do futebol
Só o povo do sobrevivente / sobrevivente / super-resistente
Só o povo sem dentes / inconscientes / é semente
Só o povo que é problema ao invés de ser a gema do sistema
Só o povo sente a ferida / sofre a vida / que a saída
Só o povo da raça / da cachaça / da desgraça



Figuras 7 e 8: Projeção de imagem sobre o corpo suporte do ator Gilson Marinho (*Inha*) e da diretora Everlane Moraes

Fonte: Frames retirados do documentário *Caixa D'água – Qui-Lombo é esse?*

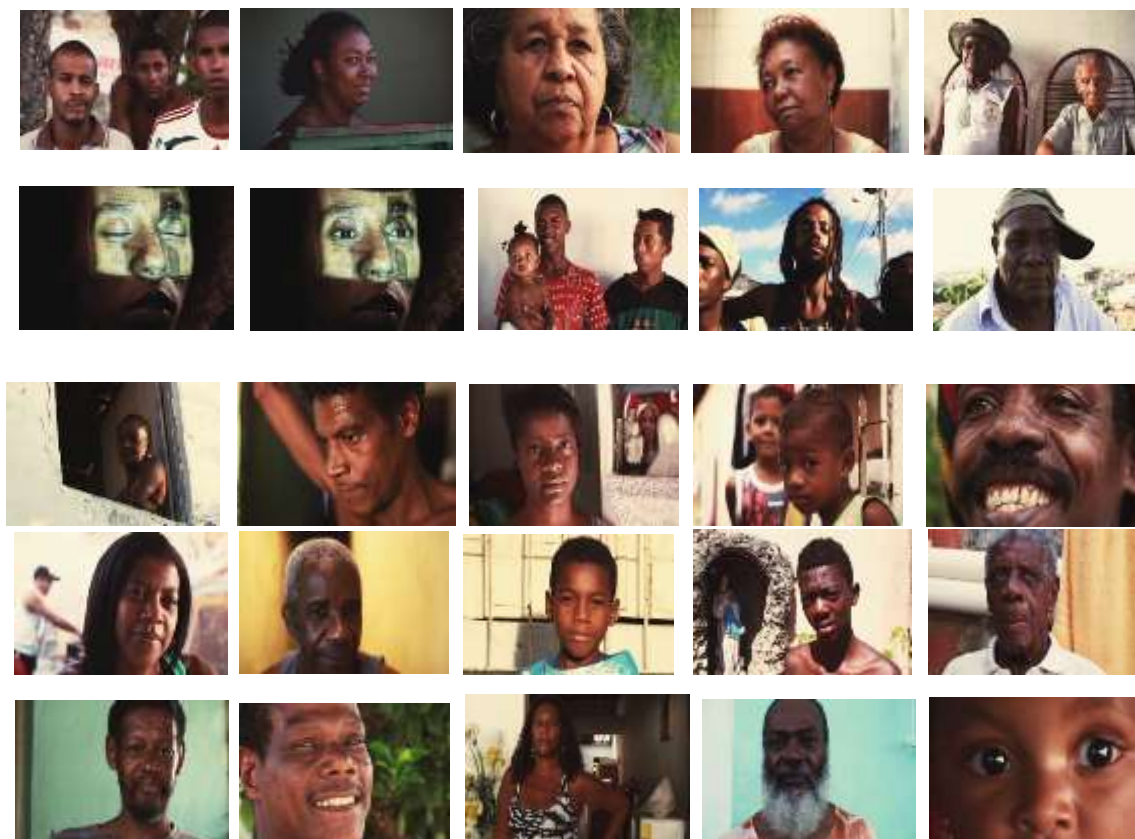


Figura 9: Mosaico com os moradores da comunidade Cirurgia e do Quilombo Urbano Maloca
Fonte: Frames retirados do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*

4.1.5 Estruturação da narrativa – disjunção do sonoro e do visual

Não obstante, em relação à estruturação da narrativa do filme documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*⁸⁰, arriscamos dizer que o resultado corresponde a um conjunto de coisas que estiveram atreladas ao método de concepção do filme, o que nos faz pensar, refletir o tema abordado – a história da comunidade Maloca. Por assim dizer, cada elemento constitutivo do filme – locação com a equipe técnica, encenação, animação, trilha musical, fontes históricas, entrevistas, vídeos, fotografias e montagem final com a intencional disjunção do som (*vozes*) com o visual (*imagens*) – indexa o filme também para uma narrativa experimental e autoral, no sentido de que a presença da realizadora marca o espaço-tempo do território, realizando a captura dos depoimentos junto a cada morador e também sobre as

⁸⁰ Ver SILVA, Luzileide. *A montagem nos documentários sergipanos: uma análise dos premiados da Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos (2005-2015)*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Sergipe – UFS, 2017. 148 p.

inscrições das imagens projetadas em seu corpo⁸¹, o que reflete uma ação de cinema-pensamento. Com isso, para além de uma câmera que flagra histórias e cria estratégias de interlocução com o outro, o filme traz, à superfície, memórias, lembranças que estavam veladas pelos lençóis do passado. Alegamos isso na busca de um cinema do corpo, com base em Deleuze (2007, p. 248), quando fala da noção de memória em Resnais, Proust e Bérgrson:

Pois a memória já não é, certamente, a faculdade de ter lembranças: é a membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento etc.), faz corresponder os lençóis do passado e as camadas de realidade, aqueles emanando de um dentro que já estava aí, estas sobrevivendo de um fora sempre por vir, e ambos carcomendo o presente, que nada mais é que o encontro daqueles e destas.

Enfim, ajuntar as pessoas para falarem das suas histórias de vida em relação ao espaço onde moram foi além do dar voz, foi potencializar “o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção” (TEIXEIRA, 2004, p. 66). Entrementes a isso, significa dizer que as tecnologias contemporâneas, associadas ao gênero documentário, tornam-se ferramentas fecundas de escrita e discurso coletivos. Devemos arguir quem somos? Por que, diante de nossos olhos/câmera, devemos saber quem filmamos? E eis que, no filme *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*, somos surpreendidos por seu método, que é de fazer conhecer o quilombo urbano da Maloca e, sobretudo, promover o encontro com o cinema, com o objetivo de nos fazer pensar.

O filme *Caixa D'água Qui-lombo é esse?* é o ajuntamento, encontro das pessoas que vivem numa parte do bairro Getúlio Vargas denominada Maloca, com o objetivo de ressignificar suas experiências, histórias e memórias naquele território, como transcrevemos no começo do capítulo, sobre o que diz Beatriz Nascimento.



Figura 10: Parte final do filme

Fonte: Frames retirados do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é Esse?*

⁸¹ Ver também a experiência performativa da projeção de frases escritas nas costas de Carolina (interpretada pela atriz Zezé Motta) e no rosto de Vera Eunice (interpretada pela atriz Gabrielly de Abreu), no filme *Carolina*, de Jeferson De, 2003, 14min.

4.2 O CORPO É MEU (2014)

	Título	O CORPO É MEU
	Ano de produção	2013
	Lançamento	2014
	Dirigido por	Luciana Oliveira
	Gênero	Documentário
	Indicação etária	Livre
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	24min
<p>Sinopse: o documentário provoca uma reflexão sobre a depreciação da imagem da mulher na mídia. Ouvindo a opinião das próprias mulheres a respeito do tema. Como a mídia televisiva e seus padrões de beleza não respeitam a diversidade da mulher brasileira e usa do corpo dessa mulher como objeto em programas e propagandas veiculadas na TV.</p>		

4.2.1 “O corpo é meu” à guisa da pesquisa

O filme documentário *O corpo é meu*, de Luciana Oliveira Vieira, é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, da cineasta, em Comunicação Social – Habilitação em Audiovisual – UFS, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Ângela Gomes Farias.

O documentário foi produzido durante o período de nove meses (de novembro de 2013 a agosto de 2014), compreendendo as etapas de pré-produção, produção e pós-produção. Segundo Luciana Oliveira, o filme traça a seguinte questão:

O corpo é meu é um documentário que questiona o modo como a mulher e o seu corpo é representado na mídia televisiva. Ouvindo depoimentos de mulheres comuns, militantes e uma profissional da publicidade, o documentário promove uma reflexão sobre a situação da mulher nos dias de hoje na TV brasileira. É um filme de mulheres, escrito e realizado prioritariamente por mulheres, como um grito de

protesto contra a objetificação do corpo da mulher e os estereótipos criados pela mídia, que a prejudica [sic] fisicamente e psicologicamente e a reprime [sic] impondo ideias machistas em sua programação, como padrões de beleza e comportamento.⁸²

Pelo viés do trabalho acadêmico, Luciana Oliveira se posicionou na perspectiva de fazer um documentário que dialoga com a realidade: como os meios de comunicação, especificamente a TV brasileira, em seus programas, novelas, *realities shows* e propagandas, constroem “ideias de mulher”, reproduzindo uma imagem estereotipada da mulher brasileira, a partir de um ideal de consumo e de construção da imagem feminina pelo viés do universo de quem está no poder ou tem concentrado os meios de acesso à produção e ao poder.

A TV, associada a outras mídias, empreende um trabalho de padronização estética de beleza e de uma forma de se viver que é direcionada à audiência feminina, desconsiderando sua diversidade. Os antecedentes para a produção de anúncios e de propagandas da TV, que são direcionados a esse público, engendram complexa operacionalização – algumas chegam a utilizar dispendiosos recursos financeiros na produção e no plano de veiculação das mídias, quando os resultados certamente validam o empreendimento.

Nesse contexto, em que o filme *O corpo é meu* discute o papel e a imagem da mulher nas mídias, objetivamos uma reflexão, a partir desse filme e de outros autores que fazem convergência com o tema, a exemplo de Wilson Bryan Key, em uma série de estudos polêmicos, desde a primeira edição de *Subliminal Seduction* (Sedução Subliminar), 1973, que reverberam, até hoje, nos circuitos acadêmicos, e, neste caso de agora, em *A Era da Manipulação*⁸³. Em relação às expectativas que incluem estereótipos básicos, a mídia se concentra na exploração da imagem do corpo, insinua-se o despudor do sexo, escapismo, poder, domínio e status. Conclui-se que as expectativas fantasiosas são também usadas em anúncios dirigidos às mulheres. Assim como os homens, as mulheres são manipuladas para o uso de determinados produtos, para a preferência por certas marcas e para a identificação com o anúncio, mediante o apelo para expectativas de comportamento reprodutivo (KEY, 1996).

Entrementes a isso, o filme traz a entrevista com a publicitária Kaarla Ferreira, que depõe que, entre os anúncios que mais chamam atenção dos adolescentes, os da moda interferem diretamente no público e causam nesse público o desejo de se ver naquilo que é

⁸² Ver mais detalhadamente Luciana Oliveira VIEIRA, *O Corpo é Meu – memorial do documentário*. São Cristóvão: SE - TCC em Comunicação Social – Habilitação em Audiovisual-UFS, 2014, p. 4-55. Neste trabalho, a autora descreve de forma mais pormenorizada o percurso de realização do filme, assim como as situações imprevistas que influenciaram no resultado final. Atualmente Luciana Oliveira é mestranda do PPGCINE UFS/2018.

⁸³ KEY, Wilson Bryan. *A Era da Manipulação* - como a mídia seduz e manipula sua mente na publicidade, na imprensa, nos negócios e na política e como você pode se proteger. São Paulo: Scritta, 1996.

real. Entretanto, esse desejo nasce de um universo imaginário, quando a informação se repete nos diversos meios de comunicação com o objetivo de fixar, no imaginário do público, determinados anseios que, muitas vezes, são criados pela propaganda, e que, de tanto ecoar e expandir pretensões, tem gerado uma autêntica necessidade que conduz o público à mudança de comportamento e a hábitos de consumo.

4.2.2 Um filme de mulheres

Apostando num olhar prioritário feminino para idealização e realização do documentário, em *O corpo é meu*, a diretora Luciana Oliveira convidou outras mulheres para trabalhar no filme, composto pela seguinte ficha técnica⁸⁴:

Direção: Luciana Oliveira

Assistente de direção: Jéssica Maria Araújo

Direção de fotografia: Janaína Vasconcelos

Assistente de direção de fotografia: Priscila Reis

Direção de arte: Lunna Santos

Assistente de direção de arte: Aninha Vieira

Diretora de produção: Fernanda Almeida

1º Assistente de produção: Luciana Costa

2º Assistente de produção: Luciana Andrade

Direção de som: Marcos Santos

Assistente de som: Renan Sobral

Still: Camilla Pedroza

Atriz: Franciane Melo

Edição: Lu Silva

Edição de som: Marcos Santos

Finalização: Renan Sobral

Designer gráfica: Mayumi Kimura

Caracterizado como uma experiência em audiovisual, com uma equipe composta em sua maioria por mulheres, exceto pela presença de dois homens, que atuaram no trabalho de direção de som e de finalização, podemos dizer que, nesse filme, há uma transição: observa-se que, de uma estrutura de produção mista (composta também por poucos homens, que não têm

⁸⁴ VIEIRA, Luciana Oliveira. *O Corpo é Meu – memorial do documentário*. São Cristóvão: SE - TCC em Comunicação Social – Habilitação em Audiovisual-UFS, 2014, p. 41.

o poder de decisão), passa-se a uma produção genuinamente feita por mulheres, na qual as decisões são resultado das escutas do coletivo feminino. Desvencilhar-se do olhar estético masculino pareceu ser uma prioridade durante o percurso. Isso indica um filme sobre as mulheres, feito pelo seu olhar, com a sua sensibilidade, com o seu modo de se ver. A preocupação desse filme é a identidade da mulher e sua imagem. Para tanto, cada função relacionada à equipe do filme é ocupada por mulher, desde a direção à edição do documentário (VIEIRA, 2014, p. 8).

É importante inquietar-se em busca de como se deu o ajuntamento das mulheres que fazem parte do filme, considerando que, nas etapas de produção do filme e também em suas especificidades, exige-se conhecimento e domínio que transcendam a condição de gênero. E, nesse sentido, a construção do fazer do filme se desenhou na perspectiva do desafio do contato com equipamentos de captura de imagem e som, a pauta dos espaços de locação e as entrevistas com as mulheres. O resultado é um documentário atravessado por diversos olhares: olhares do coletivo de mulheres do filme *O corpo é meu* e de outros olhares que se juntam no filme, como os das entrevistadas. Percebemos alguns desses olhares e falas que ficaram suspensos na própria condição discursiva e histórica da condição da mulher. Outros (bem mais políticos) apontam uma prospecção de ideias e práticas alternativas de combate à violência e à sujeição da mulher. Adere-se a um ajuntamento político consciente. Acredito ser um ponto alto do documentário a apresentação (em diversas texturas e camadas sociais) dos olhares e das falas de mulheres, a exemplo do grupo das mulheres de 30 a 50 anos: Ianne Santos – 28 anos, professora; Rosa Maria – 55 anos, faturista hospitalar (mãe de Luciana Oliveira); Márcia Souza – 36 anos, cabeleireira; e Jaqueline Vieira – 30 anos, autônoma. Elas moram no conjunto habitacional Marcos Freire II, cidade de Nossa Senhora do Socorro/SE. Sentadas, provavelmente num pátio ou quintal de uma casa – ao fundo e pelos lados, panos de chita⁸⁵ (florida) rasgam o enquadramento, compondo a cena como um varal com o lençol distendido – essas mulheres respondem à seguinte pergunta formulada pela diretora: *o que é ser mulher?* As questões se ampliam e inevitavelmente são direcionadas pela entrevistadora até o assunto dos meios de comunicação, e a TV ganha evidência no debate, juntamente com a situação das mulheres em relação aos programas de TV e aos comerciais veiculados que propagam a ascensão da mulher pelo viés do corpo e das estratégias de sexualidade desse corpo.

⁸⁵ Tecido leve de algodão com estampas coloridas.

Em outra cena do filme, em um dos depoimentos de Priscila Viana – representante do Coletivo de Mulheres de Aracaju, traça-se sucinta análise quanto aos objetos e produtos que estão direcionados ao público masculino nas propagandas de carros, cervejas, etc. Eles estão associados sempre à imagem das mulheres, na expectativa de que o homem que adquira aquele objeto, produto, venha a ganhar como brinde a sempre erotizada mulher, e assim crie uma satisfação relacionada ao corpo feminino consumido.

Também, em outra cena, observamos a fala da psicóloga Rachel Moreno, autora dos livros *A beleza impossível – mulher, mídia e consumo* (2008) e *A imagem da mulher na mídia: controle social comparado* (2012) e coordenadora geral do Observatório da Mulher – contra a violência – OMV, tratando da forma como a mídia se comunica com o público feminino: “... e pior é que eles não dizem que você vai ficar bonita. Eles dizem que você vai ser feliz! Sem isso, você não vai ser feliz.” Essa é a estratégia dos meios de comunicação, por intermédio das propagandas e também dos programas que se utilizam de quadros ou cenas, para divulgar e incentivar uma forma de vida que geralmente está associada ao consumo do produto, utilizando a imagem heteronormativa de uma jovem branca, magra, com cabelos lisos e loiros.

Essa conotação do fluxo da mídia em relação ao público mulher é considerada como autoritária, porque mexe com questões da autoestima feminina e conduz a uma “violência simbólica – que é a reprodução de preconceitos e estereótipos contra mulher”⁸⁶, especialmente considerando-se que há diversidade de mulheres e que uma imagem coisificada da mulher não dá conta da multiplicidade de corpos e jeitos femininos. Nesse sentido, por conta das propagandas que inferiorizam as mulheres, observamos, no Brasil, um quantitativo de mulheres negras que fazem tratamento capilar, alisando os cabelos e, por conseguinte, em outras situações, não se reconhecem negras.

O documentário *O corpo é meu* tenciona uma questão fundamental para o empoderamento das mulheres, começando pelo coletivo das mulheres da produção do filme. Elas fizeram intervenções com escritos em seus corpos e construíram, de forma intrínseca, a tez e a textura do filme pelo viés do universo feminino. Assim, com as contribuições das entrevistadas, reivindica-se e se organiza uma ação política de ajuntamento das mulheres, na perspectiva de políticas públicas que, entre outras demandas, são frutificadas por um trabalho

⁸⁶ Entrevista de Raquel Moreno para o Fisenge – Federação Interestadual de Sindicatos de Engenheiros, para comemorar a data 14 de setembro, Dia Latino-Americano da Imagem da Mulher nos Meios de Comunicação, com o seguinte tema: A imagem da mulher na mídia. <https://www.fisenge.org.br/index.php/noticias/item/549-a-imagem-da-mulher-na-midia-entrevista-com-rachel-moreno>. Acesso em 21 jan. 2018.

minucioso de pesquisa de campo⁸⁷. E, no caso da TV, que é uma concessão pública, as mídias e a publicidade provocam efeitos nocivos, e a sociedade deveria requerer maior atenção. Isso é chamado à atenção por algumas mulheres entrevistadas.

No contexto de um documentário realizado por um coletivo de mulheres, estudantes do curso de Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe/UFS, *O corpo é meu* é uma experiência que transita pelo performático de um “cinema negro no feminino”, com fortes características políticas em ações coletivas:

[...] pode ser caracterizado como um filme de “política de identidade” em busca de uma melhor representação da mulher em uma mídia que objetifica seu corpo e a resume em padrões de beleza, de modo que as próprias integrantes da equipe do filme utilizam de seu corpo para uma performance, como grito de protesto escrevendo em sua própria pele frases como: “Livre”, “Eu gosto de sexo”, “Não sou fruta”, “Eu sou gorda”. (VIEIRA, 2014, p. 17)

Afinal, o corpo em cena acena e reverbera um grito coletivo no feminino! No corpo, palavras escritas que soam o protesto e a angústia; o corpo filmado e editado; o corpo em evidência; o corpo transeunte na rua, na cidade, o corpo poema.

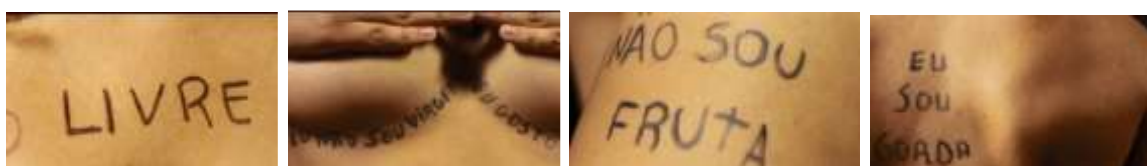


Figura 11: Intervenção – escritos no corpo da equipe técnica
Fonte: Frames retirados do documentário *O corpo é meu*

⁸⁷ A Fundação Perseu Abramo e o Serviço Social do Comércio SESC/SP realizaram a pesquisa de opinião pública *Mulheres Brasileiras e Gênero nos Espaços Público e Privado*, no mês de agosto de 2010, e no perfil da amostra, no capítulo III – Corpo, Mídia e Sexualidade, se perguntava:

Deveria ter controle da programação e da publicidade na TV?

- 74% disseram que deveria ter total controle.
- 21% são totalmente contra e em parte contra.
- 2% foram outras respostas.
- 3% não sabem.

Como controle poderia ser feito?

- 38% – As próprias TVs e agências de publicidade deveriam controlar melhor o que mostram.
- 20% – O controle deveria ser feito por um órgão ou conselho com pessoas da sociedade.
- 37% – Deveria existir maior fiscalização ou censura por parte do governo.
- 1% – Outras respostas.
- 4% – não sabem.

É importante verificarmos que as mulheres, em sua maioria, quando indagadas sobre uma forma de conter e/ou fiscalizar a TV, seus programas e as ações da publicidade, se colocam favoráveis ao total controle da programação e dos conteúdos dos comerciais que são veiculados.

<http://csbh.fpabramo.org.br/sites/default/files/pesquisaintegra.pdf>. Acesso em 21 jan. 2018.

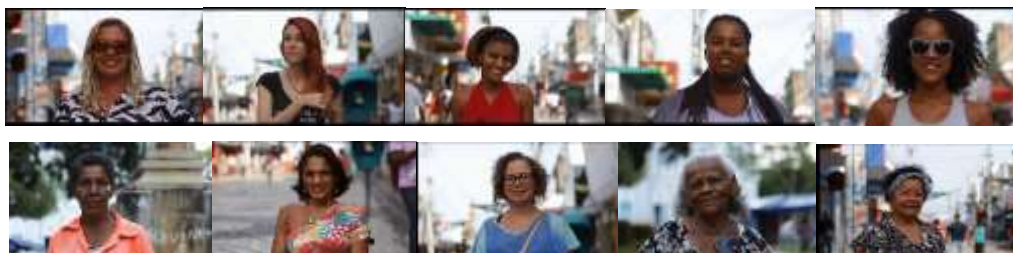


Figura 12: Mosaico de abertura do filme
Fonte: Frames retirados do documentário *O corpo é meu*

4.2.3 Caminhar e marchar – porque hoje é dia de vadiar!

Quem caminha vai a algum lugar! De modo que, certamente, sabe o que o/a motiva a ir a esse lugar. Atualmente, o movimento feminista brasileiro, por meio das redes sociais, tem organizado e divulgado diversas ações que tratam sobre a perspectiva da pauta de luta das mulheres sobre seus corpos: caminhadas, marchas, etc., que se configuram instrumentos de agregação e encontro de mulheres para protestar; chegam a fazer “reconstituições de rituais dançados, todas as formas de arte relacional” (PAVIS, 2017, p. 53)– isso constitui intervenção artística: performance, pintura corporal com palavras-chave, música percussiva tocada com instrumentos feitos de latas e baldes, construção de adereços e elaboração de cartazes com frases e bordões que dão o tom dos novos tempos – a “ecologia da caminhada”.

Em uma sequência de cenas do documentário, apresenta-se a 3ª Marcha das Vadias⁸⁸ de Aracaju, que aconteceu no dia 14 de junho de 2014, com o tema “Dia de Vadiar”. Uma parte da equipe técnica do filme participou da caminhada. Ênfase à diretora: Luciana Oliveira, que segurou um cartaz com a seguinte frase: “*Nem puta, nem santa. Mulher! Posso ser e vestir o que eu quiser...*”. Percebemos que, enquanto preparavam o filme, as mulheres

⁸⁸ “A Marcha das Vadias (*SlutWalk*) é um protesto feminista que ocorre em várias cidades do mundo. Os relatos encontrados na *internet* descrevem que, em 2011, quando o policial Michael Sanguinetti alertou, em um fórum de segurança, para estudantes da Universidade de York (Toronto, Canadá), que “as mulheres deveriam evitar se vestir como *sluts* pra não serem vitimizadas”, houve grande repercussão na mídia, e ele teve que se retratar publicamente. Considerando que a declaração do policial não era acidental, mas evidência de como a violência sexual é justificada pelo comportamento e aparência corporal das mulheres, e, desse modo, naturalizada, algumas estudantes organizaram a primeira *SlutWalk*, em Toronto, em 3 de abril de 2011. Subvertendo o uso acusatório do termo *slut*, as/os participantes reivindicaram o termo para si e o ressignificaram positivamente como ‘empoderamento’. Com *slogans* como ‘Somos todas vadias’, a Marcha teve como principais bandeiras o fim da violência sexual e da culpabilização das vítimas, bem como a liberdade das mulheres e de seus corpos.” GOMES, Carla C. *Identidades em disputa na Marcha das Vadias*. REA/ABANNE, Maceió: AL, 2015, p. 6. Disponível em http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1020609_17_06_2015_01-06-01_3723.PDF Acesso em 28 jan. 2018. Ver também GOMES, Carla C. *Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. Sociedade e estado*. vol. 29, nº 2. Brasília May/Aug. 2014; e *Corpo e emoção no protesto feminista: a Marcha das Vadias do Rio de Janeiro. Sexualidad, Salud Soc.* nº 25. Rio de Janeiro Jan./Apr. 2017. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198464872017000100231&lng=en&nrm=iso#fn1 Acesso em 28 jan. 2018.

envolvidas nele também estavam em percurso de organização política, com estratégias de protesto e bordões de ordem sequenciados pela necessidade de denunciar a violência de gênero, a violência contra mulher. Protestavam, ainda, contra o que consideravam golpe político conservador iminente no país, naquele momento 2014, que se consolidou com a deposição (2016) da primeira mulher eleita para a presidência da República, num processo marcado pelas sucessivas manobras políticas do Congresso Nacional, acostado em seus atos de misoginia.

Entendemos que o filme não pretende nos dizer de onde vem e quem são essas mulheres que caminham e marcham com protestos contra a exploração do corpo e as violências às quais estão submetidas, e partimos de inflexões, considerando o que são atualmente as mulheres, por meio dos movimentos feministas organizados, os quais enfrentam o momento conservador do país. Em edição de janeiro de 2018, o *LE MONDE Diplomatique - Brasil* traz em sua capa o tema: *A revolução será feminina*, com artigos assinados por mulheres, as quais fazem um retrospecto do movimento feminista e também analisam os caminhos que o Brasil tem feito. Afirmam haver acentuado retrocesso político, condenando o que chamam de “sucessivos golpes” do governo Temer. No artigo com o título *2017, o ano das bruxas em ação*, a filósofa e professora de filosofia (UFRJ) e pesquisadora (PPGF/Faperj) Carla Rodrigues diz:

Se há um Brasil que caminha célere para as trevas, é ali mesmo onde há cinzas que, cada vez, os movimentos feministas atuam, resistem, existem. É nesse sentido que se pode tomar a política feminista como a mais forte manifestação ao contra-ataque conservador que tem varrido a política brasileira. Em grande medida, porque as mulheres são o alvo mais frágil ao ataque, mas, ali mesmo, onde seria a nossa fraqueza, estamos também na ponta mais forte de resistência. Para isso, é preciso pensar a política como um jogo de forças ativas e reativas, uma relação dialética entre avanços e recuos, em que cada passo adiante, ameaça e, portanto, provoca novas violências. Nesse ir e vir, no fluxo e no refluxo das forças, justifica-se a contabilidade dos movimentos feministas em ondas.⁸⁹

Se pensarmos que os corpos das mulheres e sua simbologia são os alvos do biopoder, o filósofo Michel Foucault afirma:

[...] que o Estado só consegue garantir sua função de assassino se funcionar, “no modo do biopoder, pelo racismo”. O que ele definiu como biopoder é forma política de controle sobre os corpos, controle que, do meu ponto de vista, se dá preferencialmente sobre os corpos marcados pela subalternidade, ou, para falar como Michel Perrot, sobre os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Por isso, faz sentido pensar que o corpo das mulheres é o alvo preferencial do biopoder, do constrangimento de suas ações e liberdade. Se é verdade que as mulheres são o primeiro alvo do biopoder, pode ser verdade também

⁸⁹ Carla Rodrigues. 2017, *o ano das bruxas em ação*. LE MONDE Diplomatique - Brasil, Ano 11 – Número 126 – Jan. 2018, p. 4.

que os feminismos são a constituição histórica da resistência a esse controle estatal sobre os corpos. Nas quatro grandes ondas da história dos movimentos feministas, a liberdade do corpo contra a opressão do Estado é o centro da disputa.⁹⁰

Nessa perspectiva, a participação da equipe do documentário na *Marcha das Vadias* é o espelho atual do movimento feminista contemporâneo, no qual as mulheres planificam o contra-ataque, subvertendo as questões que derivam de uma subalternidade em relação às demandas do gênero e às violências que cercam as/os participantes da marcha. E essas questões são corporificadas por cada uma no percurso da caminhada, assim como as contingências que estão imbricadas no diálogo com as questões do movimento feminista, que é a “interseccionalidade”⁹¹ permeando discussões antagônicas entre mulheres brancas e mulheres negras. Mas isso é outra história que devemos discutir em outro trabalho.

Voltemos ao documentário *O Corpo é meu*.



Figura 13: A diretora Luciana Oliveira, segurando cartaz com grito de ordem, na *Marcha das Vadias*, Aracaju, em 14 de junho de 2014

Fonte: Foto de Priscila Reis, do facebook – *O corpo é meu*



Figuras 14: Participantes da *Marcha das Vadias*, Aracaju, em 14 de junho de 2014

Fonte: Frame retirado do documentário *O corpo é meu*

⁹⁰Carla Rodrigues. 2017, *o ano das bruxas em ação*. LE MONDE Diplomatique - Brasil, Ano 11 – Número 126 – Jan. 2018, p. 5.

⁹¹ Sobre isso, ver AGLIO, Daniela Dalbosco Dell. *MARCHA DAS VADIAS: entre tensões, dissidências e rupturas nos feminismos contemporâneos*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRS, 2016.



Figuras 15, 16, 17 e 18: Participantes da *Marcha das Vadias*, Aracaju, em 14 de junho de 2014

Fonte: Frames retirados do documentário *O corpo é meu*

4.2.4 Extra, extra! Extra, extra! O corpo é meu!

Nas cenas finais do filme, aparece a intervenção de Débora Arruda, poeta e integrante do Coletivo Sarau de Baixo, recitando o poema que foi escrito especialmente para o documentário *O corpo é meu*. O Sarau de Baixo acontece na terceira terça-feira do mês, debaixo do viaduto do Distrito Industrial – DIA, na cidade Aracaju. A intervenção-performática-poética nos convida à atenção:

*atenção, atenção!
 leve 4 e pague 3: cerveja, futebol e samba
 e, de graça, mulher para todos vocês!
 O CORPO É MEU!
 extra, extra! Extra, extra!
 a seleção da Grécia foi recebida na Orla de Atalaia
 por uma comissão de mulatas de minissaia.
 O CORPO É MEU!
 a empresa macho-alfa vem com orgulho mostrar o seu mais novo lançamento
 uma mulher que lava, passa e cozinha, e que cabe no seu orçamento.
 O CORPO É MEU!
 que culpa tenho eu, se o Brasil abre as pernas pra quem vem de fora?
 eu abro as pernas pra quem eu quiser, e sou eu quem decide a hora!
 é isso mesmo que vocês tão escutando
 não é porque esse corpo é negro, que ele vai servir de atração pra gringo
 esse corpo também é meu, muito antes de ser uma mercadoria
 o mesmo papel que garante o seu feijão com arroz
 compra e vende o meu corpo todo dia.
 o tráfico de mulheres para exploração sexual
 é no mundo a terceira maior fonte de renda ilegal
 pode sequestrar
 pois o que importa é defender o capital!*

*esse corpo aqui é meu, não é de ninguém não
 esse corpo é livre
 sem padrão
 e sem patrão! (Débora Arruda, O CORPO É MEU, 2013)*

A intervenção-performática-poética é interposta por outras cenas nas quais aparecem as falas das outras mulheres, e, em particular, destaco a de Thaty Meneses, representante da Unegro/SE, que dá o tom a que o documentário se propõe, que é a discussão sobre a TV e as formas de anunciar dos programas e dos comerciais que exploram e preconcebem estereótipos

em relação à mulher, sobretudo, o olhar particularizado da mulher negra e suas inquietações. A diretora Luciana Oliveira, após a entrevista com a ativista da Unegro/SE, disse:

Essa entrevista foi uma das mais importantes para o desenvolvimento do filme. A questão da mulher negra começou a tomar forças a partir desse momento na produção, e agora a problemática da mulher na mídia não era tratada de maneira geral no filme, a luta da mulher negra merecia atenção especial por se tratar de uma luta ainda mais árdua dentro de uma sociedade machista e racista (VIEIRA, 2014, p. 27).

Um ponto marcante da entrevista é a pergunta que a diretora Luciana Oliveira faz a Thaty Meneses: *o que é ser mulher?* E ela responde:

Ser mulher é uma construção diária de luta, de muita luta, de muita resistência. Não consigo dissociar a palavra mulher da palavra luta... enfrentamento. Eu gostaria de me sentir ser mulher e ser livre. Mas, pra mim, isso é um sonho (Thaty Meneses, O CORPO É MEU, 2013).

Nessa perspectiva, percebemos que a mulher negra sofre preconceitos que não são iguais aos das outras mulheres, sobretudo, em relação às brancas. A mulher negra sofre violências que vão da cor de sua pele à criminalização de sua cultura ancestral. E, no caso desse depoimento de Thaty Meneses, uma mulher ativista do movimento negro, entende-se que ela possui um potencial consciente em relação às questões em pauta. A liberdade, para ela, ainda é um sonho. Prossigamos em relação a outras mulheres que sofrem as violências do dia a dia e que estão socialmente invisibilizadas. Qual seria sua resposta em relação a *o que é ser mulher?* Dito isso, de forma que prossigamos com a complementação da primeira pergunta: *e o que é ser uma mulher negra no Brasil?* Teremos um quadro mais ampliado e complexo, tanto da pergunta quanto dos contextos das respostas que invariavelmente estão relacionados às questões raciais, gênero e aos contornos extremistas sociais, que causam nas mulheres negras problemas que derivam e afetam a baixa autoestima e sobretudo a saúde psíquica (CARNEIRO, 2011)⁹².

Segundo dados do Ministério do Trabalho, no *Boletim especial do observatório participação feminina no mercado de trabalho*⁹³, publicado em março 2018, a concentração feminina permanece nos empregos de serviços, administração pública e comércio. Verificou-se, de 2012 a 2017, o aumento de 18,6% do número de mulheres trabalhando por conta

⁹² Ver o artigo *O Matriarcado da Miséria*, em CARNEIRO, Sueli. Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2011.

⁹³ BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO. *Boletim especial do observatório, participação feminina no mercado de trabalho*. Brasília, 2018. <http://obtrabalho.mte.gov.br/index.php/component/content/article?id=1268> Consultado em 02. Set. 2018.

própria. Entretanto, permanecem as desigualdades entre homens e mulheres, e entre mulheres brancas em relação às mulheres negras.

Em outro momento, anterior ao que foi descrito: enquanto a publicitária Kaarla Ferreira, em seu depoimento, aborda a propaganda na TV, em paralelo, a representante da Unegro/SE, Thaty Meneses, fala da exploração do corpo da mulher, sobretudo, o das mulheres negras. De forma intencional, resgata-se o cartaz da campanha comercial da cerveja Devassa⁹⁴ e fixa-o no centro da tela: o cartaz com a imagem de uma mulher negra vestida com uma roupa minúscula – um *corselet* vermelho-alaranjado com decote em formato “V” nas costas, uma meia-liga até acima do joelho, na cor vermelho-alaranjado, um pompom vermelho na cabeça, prendendo o cabelo, bracelete no braço esquerdo, com detalhe de uma flor, e sapato preto. A imagem está complementada com o fundo da pintura, que é uma parede de azulejos em tons de verde (claro e escuro), como se fosse uma alegoria de ambiência de um salão de um bar, com o seguinte apelo comercial: “*É pelo Corpo que se reconhece a verdadeira negra.*” E, em letras menores, “*Devassa negra. Encorpada, estilo dark ale. De alta fermentação, cremosa com aroma de malte torrado.*” Embaixo dessa inscrição, vemos uma imagem da garrafa de cerveja e, ao lado, um copo com cerveja espumante bem gelado, na cor escura, com tons vermelhos nas bordas da tampa da garrafa e no copo.



Figuras 19: Anúncio da Cerveja Devassa
Fonte: Frame retirado do documentário *O corpo é meu*

A imagem da representação da mulher negra é uma pintura que a coloca sobre uma mesa de um bar, na posição sentada de costas, com uma das pernas em evidência e, como de soslaio, olha para trás, como se estivesse afirmando o que está sendo dito pelo comercial: “*É pelo Corpo que se reconhece a verdadeira negra.*” A cerveja, na posição vertical, posicionada na entrada do anúncio e, logo ao lado, a sinuosa coxa, com uma suspeita inclinação da região glútea em direção à garrafa de cerveja. O olhar fixo da mulher para fora do quadro encontra o olhar do leitor entrando no anúncio. O conjunto fálico: o texto escrito, o

⁹⁴ Campanha comercial da Brasil Kirin, antiga Schincariol, veiculado em 2010 e 2011.

copo e a cerveja gelados, o movimento de curva que vai do sapato preto, sobe pela coxa esquerda, chega à cintura, passa pelas costas nuas até encontrar o rosto da mulher. Descrevi o percurso que o olhar faz diante do cartaz, porque cogito a ideia de que, nessa imagem, os efeitos subliminares atuam de maneira decisiva, na perspectiva de potencializar a caricatura e o estereótipo da mulher negra brasileira, o que também atinge outros segmentos da população feminina.

Retomo Key (1999), quando fala sobre como entram na mente despercebidamente os estímulos subliminares externos, provocando efeitos no comportamento humano, e não podemos controlá-los. Os recursos tecnológicos e as inovações proliferam formas e alternativas de manejar as pessoas, por intermédio do anúncio comercial e também por campanhas de propaganda que comportam grandes investimentos, com o objetivo de manipular segmentos da população. Nesse aspecto, afirma:

Os segmentos das populações mais suscetíveis ao controle da mídia geralmente acreditam que pensam de maneira independente, crítica, clara e que podem facilmente discernir entre verdade e mentira, realidade e fantasia. A autopercepção de autonomia é uma ferramenta básica para a doutrinação. Quem acredita pensar por si mesmo geralmente não o faz. Quanto mais a pessoa é marcada pelos valores culturais, mais vulnerável à manipulação ela é. (KEY, 1996, p. 56)

Entendemos que o cartaz do comercial da cerveja Devassa sugestiona e explora o corpo e a sexualidade da mulher negra. A propósito disso, uma das entrevistadas do conjunto das mulheres de 30 a 50 anos, Jaqueline Vieira, autônoma, fala em relação aos comerciais de cerveja, traduzindo de maneira coerente o que pensa:


[...] na verdade expõe a gente como um pedaço de carne, né? Onde os homens só olham, com aquele olhar de que eu tô com fome. Bota uma cervejinha do lado. Faz aquela propaganda de cerveja, e o espeto do lado é a mulher de biquíni (Jaqueline Vieira, O CORPO É MEU, 2013).

Nessa conjuntura, entre o que diz Key e o depoimento de Jaqueline (do conjunto das mulheres de 30 a 50 anos), percebemos que, proporcionalmente, o consumidor está mais consciente dos efeitos nocivos da propaganda. Ele cria estratégias de controle e de defesa, por meio de petições judiciais coletivas, assim como os setores de *marketing* e propaganda das grandes empresas se renovam, reinventando estratégias para a prospecção dos produtos e sua venda.

O Filme *O Corpo é meu* tenciona falas das mulheres, na perspectiva de pensarem em como os meios de comunicação, os programas de TV e a publicidade representam o corpo da mulher, ao tempo em que o filme se caracteriza por ser um resultado estético artístico,

atribuído ao trabalho coletivo das mulheres, em que os seus olhares e percepções sobre as coisas determinaram a importância do filme dentro da produção audiovisual sergipana.

4.3 *NADIR DA MUSSUCA* (2015)

	Título	NADIR DA MUSSUCA
	Ano de produção	2014
	Lançamento	2015
	Dirigido por	Alexandra Gouvêa Dumas
	Com	Maria Nadir dos Santos
	Gênero	Documentário
	Indicação etária	Livre
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	24min
<p>Sinopse: o documentário remete à memória afro-brasileira. Apresenta a vida de Dona Nadir da Mussuca e tem a intenção de ser um meio de reconhecimento para os atores e atrizes sociais que dele fazem parte, mas também um meio para que a Mussuca se faça presente para novos públicos.</p>		

4.3.1 A Mussuca e a professora pesquisadora de espetáculos populares

O documentário *Nadir da Mussuca* é da diretora Alexandra Gouvêa Dumas.⁹⁵ Alexandra diz que teve seu primeiro contato com o Samba de Pareia no ano de 2011, quando, na condição de professora da UFS – Campus de Laranjeiras, pesquisava espetáculos populares no 36º Encontro Cultural de Laranjeiras – ECL.⁹⁶ A voz da mestra Nadir chamou-

⁹⁵ Pós-Doutora em Cultura Lusófona/Letras pela Université Paris-Ouest – Nanterre. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia/Université Paris-Ouest – Nanterre. Professora do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Membro do grupo de pesquisa ARDICO – UFS (Arte, Diversidade e Contemporaneidade) e associada ao CRILUS – Université Paris-Ouest (Centre de Recherche Interdisciplinaire de la Culture Lusophone).

⁹⁶ O Encontro Cultural de Laranjeiras – ECL acontece na cidade de Laranjeiras/SE desde o ano de 1976. Reúnem-se pesquisadores, sob a denominação de colóquio e/ou seminário temático sobre a cultura popular e as manifestações artísticas tradicionais. “Criado com o objetivo de promover o estudo, a divulgação e a valorização da cultura popular, o Encontro Cultural de Laranjeiras, ao longo de sua trajetória, promoveu multiplicidade de ações. Entre outras, podem ser citadas apresentações de grupos folclóricos, oficinas, cursos, exposições, feira de artesanato, peças de teatro e exibições musicais, enfim, uma miríade de outras atividades culturais que constam da programação oficial, a certa altura, ampliada com *shows* musicais de bandas e trios, incorporando elementos

lhe a atenção durante o canto do *São Gonçalo* e na apresentação do *Samba de Pareia*. Com o desejo de conhecer mais as sutilezas das apresentações que vira no Encontro, Alexandra passou a fazer um trabalho de campo sistemático, frequentando a comunidade quilombola Mussuca⁹⁷ para conversar com as mulheres do *Samba* e os rapazes do *São Gonçalo*.

Por essa razão, fui para a comunidade quilombola, para a casa de Nadir, para aprender, para ver e quem sabe sambar com as mulheres aquela dança tão convidativa. De apreciadora de samba, passei a ser uma das frequentadoras da comunidade e uma das presenças constantes nos dias de “visita”, o samba para o recém-nascido. (DUMAS, 2016, p. 15)

De posse de significativo registro de fotos e vídeos relacionados às apresentações e de entrevistas/depoimentos com os brincantes, Alexandra diz que, de maneira despretensiosa, passou a compartilhar conteúdos dessa experiência nas redes sociais (*internet*)⁹⁸. As pessoas passaram a entrar em contato com ela, perguntando, afirmando que não conheciam a comunidade Mussuca e, em paralelo, também desconheciam os grupos de tradição dessa localidade quilombola, circunscrita à cidade de Laranjeiras, que faz parte do Vale do Cotinguiba – região marcada pela produção de cana-de-açúcar e que possui considerável população de negros e grupos de tradição em atividade.

A ideia de realizar um filme surge quando Alexandra Dumas, no 39º Encontro Cultural de Laranjeiras, no ano de 2014, resolve, a partir daquele momento, juntar todo o material produzido e fazer um documentário intitulado Nadir da Mussuca:

Assim comecei a sistematizar meu acervo pessoal de imagens e pude perceber que sim, seria possível desenvolver um roteiro com o conhecimento e o material já obtidos. Essa decisão de realizar esse produto audiovisual coincidiu com outro projeto que estava sendo encaminhado, que era a elaboração da pesquisa de pós-doutorado intitulada processos de *Ensino-aprendizagem em manifestações tradicionais: memória, gesto e voz*. Com a aprovação desse último na Fundação CAPES/Ministério da Educação e o aceite da Université Ouest-Nanterre La Défense, resolvi desenvolver temas teóricos numa interação entre memória, oralidade, processos de transmissão de conhecimentos com a realidade da Mussuca, focada na história de vida de Dona Nadir. (DUMAS, 2016, p. 15)

Outros desdobramentos se efetivaram para a consecução do documentário, por exemplo, a aprovação do projeto no edital referente à *Preservação e acesso aos bens do patrimônio afro-brasileiro*, publicado pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, em

da cultura de massa.” (Beatriz Góis DANTAS, 2015, p. 12.) No ano 2011, o tema geral foi Patrimônio imaterial e a era digital – período 06 a 09 de janeiro de 2011.

⁹⁷ Reconhecida, em 20/01/2006, pela Fundação Cultural Palmares, com Certidão de Registro no Caderno Geral de Remanescentes de Comunidades de Quilombos, com o processo nº 01420.003078/2005-11. <http://www.palmares.gov.br/file/2018/01/TABELA.pdf>. Acesso em 02 fev. 2018.

⁹⁸ DUMAS, Alexandra Gouvêa. *Encarte do DVD Nadir da Mussuca*, 2016, p. 18.

cooperação com o Ministério da Cultura. A aprovação garantiu a contratação de uma equipe técnica para realizar as gravações (DUMAS, 2016).

Por conta de ter gravado substancial material de arquivo de pesquisa do grupo e já ter conhecido o itinerário de Dona Nadir, Alexandra Dumas conseguiu fazer as filmagens do documentário num período bastante curto – seis dias:

Então eu fui já assim: vamos filmar isso. Eu já sabia o que eu ia perguntar. Porque eu já sabia das respostas que eu queria. Então a entrevista era conduzida para isso. (...) Gravamos em seis dias com muita objetividade. Então, eu só tive os amigos naqueles dias para fazer aquilo. E, pra mim, eu não tenho a formação, de certa forma, a minha é como pesquisadora das Artes Cênicas. Eu vou muito por aí.⁹⁹

Segundo o que Alexandra Dumas diz na sinopse:

Instalado no campo da memória afro-brasileira, o documentário Nadir da Mussuca tem a intenção de ser um meio de reconhecimento para os atores e atrizes sociais que dele fazem parte, mas também um meio para que a Mussuca se faça presente para novos públicos. Dessa forma, o documentário pretende ser ponte de comunicação entre locais, entre pessoas. Assim espero que aconteça! (DUMAS, 2016, p. 22)

Nessa perspectiva, procuramos analisar a representação da personagem central do documentário: Maria Nadir dos Santos, mais conhecida como Dona Nadir da Mussuca, examinando sua relação com o território mussuquense, verificando as memórias da comunidade e como são as subjetividades de Nadir – mulher-mãe-cantora-brincante no São Gonçalo e no Samba de Pareia.

Para isso, assentamos nas cenas do documentário e nos textos referenciais do encarte do DVD do documentário e do livro, que integram o projeto *Corpo negro – Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola* (2016), organizado pelos pesquisadores e professores Alexandra Gouvêa Dumas e Clovis Carvalho Britto.¹⁰⁰ O livro é prefaciado pela Antropóloga e professora emérita da Universidade Federal de Sergipe – UFS Beatriz Góis Dantas – referência no estudo da antropologia em Sergipe e no Brasil, com vários livros publicados sobre a cultura laranjeirense. Consultamos outros trabalhos de pesquisa que apresentam a comunidade quilombola Mussuca como foco, bibliografias cinematográficas e distintas referências que convergem ao tema em questão.

⁹⁹ 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ. Seminário Mulheres Negras Fazendo Cinema no Brasil, com Adélia Sampaio, Alexandra Gouvêa Dumas e Luciana Oliveira. Em 22 de abril, às 09h, no auditório do SESC Centro, Aracaju, 2016.

¹⁰⁰ Pós-Doutor em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília – UnB. Mestre em Museologia pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor Adjunto no Mestrado de Antropologia e no Departamento de Museologia da Universidade Federal de Sergipe, Campus Laranjeiras – UFS. Líder do Grupo de Pesquisa Sócio-Antropologia dos Patrimônios, Museus, Acervos e membro dos Grupos Cultura, Memória e Desenvolvimento, Histórias Regional: Manifestações Artísticas e Patrimônios e Observatório da Museologia Baiana – UFBA.

4.3.2 Mussuca e o canto nagô

O documentário tem seu início e merece uma glosa. Com um plano fechado escuro, ouve-se o som das pisadas dos tamancos e subitamente arrebatam-se as imagens em planos de Nadir (sons e vozes em *off* falam sobre a personalidade de Nadir). Em seguida, tudo está escuro, e a câmera se desloca lentamente da esquerda para a direita. Surge a imagem do forninho de um cachimbo saindo a fumaça. A imagem é completada com uma mulher negra fumando cachimbo na janela de sua casa. Ao fundo, ouvimos um canto nagô em *off* saudando os orixás Iemanjá¹⁰¹ e Xangô¹⁰². Em outro plano, agora mais aberto, a imagem se mantém, e o letreiro do filme aparece – NADIR DA MUSSUCA, com tipologia¹⁰³ característica. Agora, percebemos o quadro dividido: no lado esquerdo, o letreiro, e no lado direito, a imagem de Nadir fumando cachimbo em direção ao letreiro. Em seguida, a tela está toda escura, ficando assim por alguns segundos, um som em *off* de tamancos vai ganhando volume e aparece a imagem fechada mostrando colares, pulseiras e anéis. A câmera capta a imagem real da protagonista e as imagens passam a ser acompanhadas por legendas (esse recurso ajuda o público a entender melhor a fala de Nadir e de outras pessoas da comunidade, entrevistadas no documentário).



Figuras 20: Abertura do documentário.

Fonte: Frame retirado do documentário *Nadir da Mussuca*

4.3.3 O mito fundador da comunidade Mussuca

A Mussuca é um quilombo
A Mussuca é um quilombo
Eu nasci e me criei aqui

¹⁰¹ “Iemanjá – grande orixá feminino das águas, reverenciada no Brasil como mãe de todos os orixás. Seu nome vem do iorubá, idioma no qual significa algo como “mãe dos filhos peixes”. Seu culto vem da atual Nigéria, mas em Luanda, Angola, a divindade é conhecida como Kianda e recebe homenagens semelhantes às que lhe são feitas no Brasil, com oferendas no mar” (LOPES, 2015, p. 81).

¹⁰² “Xangô – Grande e poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão” (LOPES, 2015, p. 172).

¹⁰³ A tipologia utilizada Blueshift (Pintassilgo Prints).

Cadê o samba?
 Ói ele aqui
 Na Mussuca eu nasci
 Na Mussuca eu me criei
 Com o Samba de Pareia
 Na Mussuca eu morrerei

Cadê o samba?
 Ói ele aqui
 (*Música do Samba de Pareia*)

O canto de Nadir, acima, é acompanhado por uma sequência de imagens: a placa indicativa na BR – Mussuca e, no canto, *A Mussuca é um quilombo*, seguida por cenas do cotidiano da comunidade. Vamos entrando no território mussuquense: imagem do cemitério; do centro umbandista; um homem carrega um carro com feixe de capim; uma mulher em pé, na porta de casa, olha a vida, o tempo, tomando café, é acompanhada por três cachorrinhos, enquanto aparece o letreiro **MUSSUCA Laranjeiras – Sergipe – Brasil**. Agora, uma mulher caminha da soleira à rua com uma sombrinha vermelha, carrega uma galinha de capoeira pelas asas e com os pés amarrados. *Na Mussuca eu nasci, na Mussuca eu me criei*. Numa panorâmica, vê-se a vegetação do entorno da comunidade, uma moto com dois rapazes corta a cena em velocidade. *Com o Samba de Pareia, na Mussuca, eu morrerei*. Um jovem de boné, óculos espelhados e camiseta com a inscrição 1ª Mussuca Fest aparece caminhando enquanto fala ao celular. *Cadê o samba? Ói ele ali...* Um senhor de costas no primeiro plano olha a entrada da comunidade, que está fora de foco. Em seguida, uma panorâmica do alto exhibe a delimitação da comunidade, mostra os carros na rodovia, enquanto a voz de Marizete – líder do Samba de Pareia¹⁰⁴ – inicia a fala, explicando o mito de fundação do Território Mussuca (Marizete, NADIR DA MUSSUCA, 2015)¹⁰⁵, que se formou a partir da chegada de negros fugidos dos engenhos da região. A área era de difícil acesso, possuía apenas caminhos e trilhas. Os negros que naquele local se ajuntaram plantaram roças, e, para obter água, um grupo de pessoas foi designado para cavar um poço. No momento em que estavam vazando a terra, encontraram um peixe preto, esguio e muito valente: o nome é “Mussum”¹⁰⁶; segundo Marizete:

Aí a família do meu pai Martim, que era a família mais velha, disse pronto! Já que a gente cavou esse poço, encontrou água, encontrou esse peixe. Já que somos preto

¹⁰⁴ Atualmente, Marizete da Mussuca é vereadora da cidade de Laranjeiras, eleita em 2016. <https://www.eleicoes2016.com.br/marizete-da-mussuca/>. Acesso em 07 fev. 2018.

¹⁰⁵ Observamos que a história do mito fundador da comunidade é contada por boa parte dos moradores mais antigos.

¹⁰⁶ Em relação ao peixe, escreve-se “*Muçum*” – entretanto, os moradores associam Mussuca de Mussum.

mesmo, somos Mussum, então vamos dar origem a esse local de Mussuca. Mussum de Mussuca. (Marizete, NADIR DA MUSSUCA, 2015)

Em composição estão: a fala de Marizete, ao fundo, em *off* – os sons dos tamancos, entrecortados por imagens que apresentam o cotidiano da comunidade –, um jogo de futebol, uma criança pequena e sua mãe, uma mulher e uma criança caminham descendo a ladeira, um jovem de moto, pessoas conversam na calçada e, ao longe, a vista, a dimensão que é da vida comunitária na Mussuca. Em novo plano, o tipo de moradia é mostrado. São habitações, em sua maioria, de alvenaria, com revestimento, construídas em terreno socalcado. O entorno das casas com seus quintais é mostrado, composto por inclinações de taludes e morros, com predominância de árvores frutíferas: mangueiras, coqueiros, bananeiras, jenipapeiros, etc. Ao fundo, em voz *off*, Dona Nadir completa com seu depoimento sobre o mito fundador:

Tinha uma Maria Banguela, que ela era escrava, veio da escravidão, e ela disse: não, não bota Mussum não, é melhor botar Mussuca. Essa Maria Banguela, que ela era da África e ela veio também bolando pelo mundo até se bater aqui na Mussuca. (Nadir, NADIR DA MUSSUCA, 2015).



Figura 21: Marizete – líder do Samba de Pareia

Figura 22: Dona Nadir da Mussuca – mestra e cantora do Samba de Pareia

Fonte: Frames retirados do documentário *Nadir da Mussuca*

Pelo viés da memória guardada e compartilhada pelos moradores mais velhos para os mais novos, primeiro pela oralidade griô e hoje por outros meios, multiplica-se a história do mito: do cavar o poço, do encontro real/mágico com o peixe preto “Mussum” e, depois, a derivação para Mussuca, e, da Maria Banguela, que chegou ali bolando pelo mundo, e remete a uma memória ancestral coletiva da comunidade que está no cruzamento da relação de pertencimento de seus moradores com esse mito. No depoimento de Marizete e Nadir, assentamos nas reflexões de (DUMAS, 2016, p. 52), quando cita Halbwachs: “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (Halbwachs, 1997, p. 94). E, nessa perspectiva, amplia sua análise para as extensões da memória coletiva da comunidade, ajuntadas na fala de seus moradores:

Pode-se pensar a memória como via de transmissão de um conhecimento que se propaga e se recria. Através da percepção multissensorial e do interesse estético, um complexo sistema de memorização entra em cena, proporcionando fontes ricas de armazenamento de informações, que torna possível a reprodução da cena da memória individual de quem se relaciona com ela e também numa memória coletiva que se atualiza. (DUMAS, 2012. p. 158)

Com isso, o documentário gera cruzamentos que transcendem o corpo negro da mãe-mulher simples, e chega-se a um corpo transformado em vetor semântico, receptáculo de construção, armazenamento e compartilhamento de informações e memórias, de forma que, no campo da representatividade popular da comunidade, Nadir tem sido uma das ilustres moradoras que traz em seu corpo, que dança, canta e compõe, as reminiscências ancestrais de seu território à Mussuca-África-Mussuca. Nesse contexto, de forma muito sutil, o documentário mostra numa cena o reconhecimento à personalidade de Nadir, com duas placas em homenagem – uma no 37º Encontro Cultural de Laranjeiras, em 2012, com condecoração escrita: NADIR DA MUSSUCA (Reisado de Nadir e Samba de Pareia) – “por uma vida dedicada à manutenção das tradições culturais da nossa gente”; e o outro: II PRÊMIO MULHER NEGRA – Organização de Mulheres Negras Maria do Egito – OMIN/SE. Nadir tem sido convidada por várias instituições (Universidade Federal de Sergipe – UFS, nos Campus São Cristóvão e Laranjeiras, Museu da Gente Sergipana, Serviço Social do Comércio – SESC)¹⁰⁷ para rodas de conversa, aula inaugural de disciplinas que abordam as manifestações tradicionais, falar sobre sua história de vida e também para entoar os cantos e músicas que compõem o repertório do Samba de Pareia.

Em 2012, a Câmara de Vereadores do município de Laranjeiras/SE instituiu a Lei de Registro dos “Mestres dos Mestres da Cultura”, que conferiu a Maria Nadir dos Santos – Dona Nadir o reconhecimento de mestra do território “remanescente quilombola”¹⁰⁸. Da instituição e da definição de “Mestres dos Mestres”, está assim na Lei Municipal:

Art. 1º Fica instituído o Registro de “Mestres dos Mestres” na Cidade de Laranjeiras, a ser feito em livro próprio pela Secretaria da Cultura.

Parágrafo único. Poderão ser reconhecidos como “Mestres dos Mestres” as pessoas naturais, os grupos e as coletividades dotados de conhecimentos e técnicas de atividades culturais cuja produção, preservação e transmissão sejam consideradas

¹⁰⁷ O Samba de Pareia está na 20ª edição Circuito Nacional do Projeto Sonora Brasil anos 2017-2018, com os temas Na pisada dos cocos e Bandas de música: formações e repertórios, que serão desenvolvidos no biênio 2017/2018, com a participação de quatro grupos em cada tema. Disponível em <http://www.sesc.com.br/portal/site/sonorabrasil/2017/#4thPage/7>. Acesso em 08 fev. 2018.

¹⁰⁸ Ver mais detalhadamente o estudo da patrimonialização da “guardiã da memória” em BRITTO, Clovis Carvalho; PRADO, Paulo Brito. Aprendi com meus pais e pratico até quando morrer: itinerários da patrimonialização de Nadir da Mussuca. In.: DUMAS, Alexandra Gouvêa; BRITTO, Clovis Carvalho. (org.). *Corpo Negro – Nadir da Mussuca: cenas e cenários de uma mulher quilombola*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

pelos órgãos indicados nesta Lei, representativas de elevado grau de maestria, constituindo importante referencial da Cultura Laranjeirense.¹⁰⁹

O destaque, o reconhecimento da patrimonialização de Dona Nadir como guardiã da memória do território da Mussuca tem contribuído para a sua autoafirmação como líder, artista, mestra da cultura de tradição e monumento vivo. Sobre isso, ergue-se complexa demanda que se conflui e cruza nos aspectos contraditórios quanto ao entendimento da importância do reconhecimento do território.

[...] a trajetória de Dona Nadir da Mussuca, mulher, negra e nordestina, suas estratégias expressivas e as políticas que reconheceram enquanto um patrimônio de “carne e sangue” que, por sua vez, reinventa/projeta/silencia outros agentes e práticas culturais, abre possibilidades expressivas para se repensar as configurações no campo do patrimônio. (BRITTO; PRADO, 2016, p. 133)

Inferimos que as memórias parecem que precedem ao sopro de vida do corpo. Elas, as memórias, já estão em todas as coisas da terra, nas árvores da mata, nos rios, nas pedras, no viver dos bichos e em todas as coisas da natureza. De forma que, desde que nascemos, em contato com as coisas, aprendemos a constituir uma complexa cadeia de “processos memoriais” que atualizam e ressignificam nossas relações com as coisas às quais pertencemos.

O documentário *Nadir da Mussuca* transita na perspectiva de um reconhecimento ao pertencimento da mulher-corpo-mãe-mestre Nadir, guardiã de reminiscências do seu território-corpo-memória. Ela repassa seus saberes quando canta no São Gonçalo, quando canta e dança no Samba de Pareia e no trabalho que se assenta na formação do Grupo de Reisado com as jovens da comunidade.

Nesse sentido, o documentário *Nadir da Mussuca* contribui como linguagem narrativa do cinema e que, entre outras coisas, possibilita que “a fabricação/consagração de legados envolva uma rede de memórias que ora se apoiam ou se cruzam em um processo de montagem da personagem protagonista/anfitriã do espaço como emblemático na poética e na política que imortaliza determinados agentes” (BRITTO; PRADO, 2016, p. 130). O documentário se constitui como arte cinematográfica estética com resultado no “efeito de realidade” para o observador do filme, que é provocado pelo registro técnico de captura das imagens e dos sons, no espaço-tempo no qual acontecem as ações da personagem central do filme. Nesse caso, na comunidade Mussuca e nas cenas externas na Praça Central onde acontece o Encontro Cultural de Laranjeiras.

¹⁰⁹ Prefeitura Municipal de Laranjeiras/SE – Lei Municipal nº 909/2009, de 29 de outubro de 2009. http://www.camaradelaranjeiras.se.gov.br/sites/default/files/legislacao_e_atos/LEI%20MUNICIPAL%20N%C2%BA%20909-2009.pdf. Acesso em 08 fev. 2018.

4.3.4 Dia de “Visita” – sambando e tomando a meladinha no terreiro

Na Comunidade Mussuca, o nascimento de uma criança é um acontecimento marcado pela alegria dos pais e seus familiares. Como forma de agradecer espiritualmente e comunicar a todos o nascimento da criança, convida-se o Samba de Pareia para brincar no terreiro da casa, homenageando a mãe e a criança, e é servida a meladinha¹¹⁰.

Vamos sambar de Pareia
Vamos sambar de Pareia
Vamos sambar de Pareia
Menina sapateia.
(*Música do Samba de Pareia*)

Em um conjunto de planos, no documentário, Dona Nadir está no quintal e desce pelo oitão (parte lateral de sua casa), e, no lado direito das imagens, aparece um homem assentando piso na escada que dá acesso à rua. Depois que fala da Maria Banguela, ela descreve sobre o samba:

A primeira escrava que entrou na comunidade Mussuca, que ganhou um bebê, fizeram, em comemoração a esse nascimento, um samba, o Samba de Pareia. O Samba de Pareia é quatro pessoas: quatro pra lá e quatro pra cá. Pra trocar o par, tem que ser quatro pessoas: duas sambam aqui e duas sambam ali. Depois, uma dupla passa pra lá e a outra passa pra cá. Aí troca o par. Aí, por causa disso, é Pareia, porque troca o par. (Nadir, NADIR DA MUSSUCA, 2015)

Em seguida, mostra-se uma apresentação do Samba de Pareia, com planos em detalhe da batida e da pisada dos tamancos, quando são feitas as trocas dos pares, enquanto entra a voz *off* de Marizete, que fala como era no início a estrutura de composição do Samba, com homens e mulheres:

O Samba de Pareia é um grupo de mulheres. Antes era misturado, homem com mulher. Hoje só é mulher. Depois a gente passou a se organizar. De primeiro, era um homem que pegava na mão da mulher e formava o par. Hoje por motivo de ciúmes dos homens, teve que separar. Mulher tem que dançar com mulher e homem tem que servir só pra bater os instrumentos. É um grupo de mulheres que samba com o mesmo pisar, a mesma música e não pode fugir. É o batuque, o pisar e o cantar. (Marizete, NADIR DA MUSSUCA, 2015)

Em seguida, uma imagem em primeiro plano mostra uma mãe com um bebê (uma menina) recém-nascido no colo. Entra o letrero: VISITA DO SAMBA DE PAREIA –

¹¹⁰ A *meladinha* é uma bebida que é servida no dia da “Visita”, nascimento da criança. Sua composição é de cachaça pura, mel de abelha com canela, arruda e cebola branca. Em Sergipe, é natural as pessoas informarem, umas às outras, dizendo domingo será dada uma *meladinha* na casa de fulano, ou perguntar ao pai da criança quando será dada a *meladinha*?

nascimento de Laisa. Na profundidade de campo desfocada, vê-se a mestra Dona Nadir entoando cantos e sambando com os moradores da comunidade.

No dia da “Visita”, o samba, a música e a dança se apresentam como expressões artísticas e estéticas do corpo que se constitui elemento aglutinador da relação de pertencimento e identidade de cada participante. Nessa perspectiva, a música e a dança, durante a “Visita” do Samba de Pareia, possibilitam o ajuntamento das pessoas, ressignificando a comunicação entre elas, também se constituindo um encontro sempre afetivo. Dessa maneira, a música em detalhe tem sido fundamental para disseminação da cultura afro-sergipana e diaspórica da microrregião Mussuca, considerando o histórico de que se negou às populações negras o acesso à alfabetização e à escrita da língua, de sorte que:

[...] a música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas. (GILROY, 2012, p. 164)

Da mesma maneira, a duração do samba, às vezes, chega a mais de cinco horas, e o samba é acompanhado por um dos sentidos do corpo: o paladar, que “é uma apropriação bem-sucedida ou malfadada do mundo pela boca, ele é o mundo inventado pela oralidade¹¹¹, frequentemente aguçado pela ingestão da *meladinha*, responsável por abrir o campo perceptivo e proporcionar aos brincantes e moradores presentes uma atitude sinestésica no jogo simbólico da cultura, envolvendo a comida e a bebida.

Em uma nova sequência de cenas, o Samba é mostrado em vários ambientes: no terreiro, na soleira da porta e chega a tomar toda a área da rua. São colocadas cadeiras e mesas de apoio. Um jovem, em primeiro plano, serve a bebida, enquanto o batuque toma o dia.



Figuras 23 e 24: Detalhe das pisadas do Samba de Pareia
Fonte: Frames retirados do documentário *Nadir da Mussuca*

¹¹¹ Ver David LE BRETON. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016, p. 393-394.



Figuras 25, 26, 27 e 28: Dia da “Visita” – homenagem ao nascimento da pequena Laisa
Fonte: Frames retirados do documentário *Nadir da Mussuca*

4.3.5 Nadir da Mussuca: um documentário etnográfico – resgate da imagem em movimento de José Paulino – mestre e patrão da Dança do São Gonçalo

Atualmente, o documentário está imbricado em diversos modos conceituais de produção. Entretanto, desde sua história:

O documentário definiu-se em relação à vida, que lhe permite afirmar sua diferença; em relação à ficção, tentando aproveitar sua sombra gigantesca; em relação à técnica, ora colocada na frente, ora relegada ao fundo pela questão essencial da autenticidade. Dessas aproximações ou rejeições, nasceram denominações diversificadas: basta repertoriá-las, as mais duráveis como as mais efêmeras, para apreciar as ciladas do percurso. (GAUTHIER, 2011, p. 204)

A partir desse ponto de vista, sobretudo, cotejado pelos hibridismos dos recursos tecnológicos associados às linguagens estéticas, concluímos que, no campo movediço do documentário, o filme de Alexandra Gouvêa Dumas, *Nadir da Mussuca* (2015), transita e dialoga utilizando vários modos do fazer. Contudo, pelo viés do objeto de estudo e pesquisa de Alexandra Dumas – a guardiã do saber, Dona Nadir –, as sutilezas e peculiaridades do documentário etnográfico saltam em primeiro plano.

Nesse sentido, as histórias que compõem a vida de Dona Nadir estão intrinsecamente ligadas às suas memórias e às formas cognitivas de construção da sua relação corpórea, espiritual e telúrica a comunidade Mussuca, e com o Samba de Pareia, como canta em uma estrofe do samba:

Na Mussuca eu nasci
 Na Mussuca eu me criei
 Com o Samba de Pareia
 Na Mussuca eu morrerei

Cadê o samba?
 Ói ele aqui.
 (*Música do Samba de Pareia*)

A música, o samba, no filme, deixa claro que Dona Nadir é corpo-linguagem, marcado de significados. Sua performance cênica dentro do Samba de Pareia e a forma como entoa os cantos estabelece uma comunicação com as pessoas que remete uma ressignificação simbólica da memória ancestral e cria uma forma particular de se religar às suas origens. Em relação a essas origens, ao corpo negro atribui-se a mesma importância que à memória:

O corpo é também pontuado de significados. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria. Um lugar ou uma manifestação de maioria negra é ‘um lugar de negros’ ou ‘uma festa de negros’. Não constituem apenas encontros corporais. Trata-se de reencontros de uma imagem com outras imagens no espelho: com negros, com brancos, com pessoas de outras cores e compleições físicas e com outras histórias. (RATTS, 2007, p. 68)

Voltemos ao documentário: ele traz um dos momentos importantes da antropologia e do registro etnográfico em Sergipe – produção realizada pela professora Beatriz Góis Dantas no ano de 1976. Ela filmou a Dança do São Gonçalo da comunidade Mussuca, e o pai de Dona Nadir, o mestre e “patrão” José Paulino, estava em atividade.

Pois bem, em uma sequência de cenas, Dona Nadir está junto às suas irmãs Zelita e Pepeu, falando dos seus pais. O plano é emblemático: elas mostram uma foto dos pais – José Paulino e Maria Pureza. Em outra cena, sentada no degrau da escada do oitão (lateral da casa dela), Dona Nadir explica como o pai fazia com os filhos, explicando a Dança do São Gonçalo:

Ele me ensina dessa forma: quando não tinha uma promessa, ele assentava com os filhos todos, fazia aquela roda ali de filho. Que eram dez filhos e ele pegava a cantar com a gente aprendendo ali, ele cantava com a gente. Ói essa música é essa, essa música é essa, essa é essa. Vocês têm que cantar nesse ritmo, entendeu? (Nadir, NADIR DA MUSSUCA, 2015)



Figuras 29: Sequência de fotos – Dança do São Gonçalo da Mussuca

Fonte: Frames retirados do documentário DANÇA DO SÃO GONÇALO (1976) – de Beatriz Góis Dantas

Em seguida, entram as imagens do filme em *super8*¹¹². A primeira imagem é um close na Mariposa¹¹³, depois vai-se afastando e surge a figura do patrão José Paulino, com um pequeno tambor (caixa). Eles caminham no terreiro da casa. No plano seguinte, vê-se o ensaio geral do grupo, mestre Paulino tocando enquanto os homens dançam em frente à imagem de São Gonçalo. Entra o leiteiro, trecho do filme: *A DANÇA DO SÃO GONÇALO* (1976) – Beatriz Góis Dantas. Em outro plano, mostra a refeição coletiva (banquete ritual) dos dançadores do São Gonçalo. O mestre Paulino aparece na cabeceira onde está servido o banquete sobre uma esteira. Em seguida, mais distante, aparece o patrão Paulino, agora vestido com a indumentária de marinheiro. Close no rosto. Vemos detalhes do chapéu: quepe de marinheiro amarrado com fita branca descendo da orelha e fazendo o nó embaixo do queixo.

A inserção do trecho do documentário *A dança do São Gonçalo* no outro documentário, *Nadir da Mussuca*, é um fator de metalinguagem. Os discursos narrativos se confluem quando Dona Nadir fala de seus pais e narra como aprendeu os detalhes da Dança do São Gonçalo junto com seus irmãos. Em paralelo, na montagem do filme, resgatam-se as imagens em movimento do “patrão” José Paulino, pai de Dona Nadir. Esse encontro é marcado por uma forma de ampliar as memórias, agora, não só pelo aspecto desse cinema narrativo que objetiva conhecer as situações reais da oralidade da personagem central do documentário, mas também por outro recurso que se agrega à fonte audiovisual etnográfica, dentro de outra fonte audiovisual.

Nesse contexto, o documentário *Nadir da Mussuca*, pelo conjunto nele empregado, mostra um aperfeiçoamento da linguem no envolver do que “são objeto e sujeito nas condições do cinema. Por convenção, objetivo é o que a câmera ‘vê’; e subjetivo, o que a personagem ‘vê’” (DELEUZE, 2007, p. 179-180). Decerto, o que a câmera de Alexandra Dumas compartilha conosco é uma personagem real, de “carne e sangue”, que responde perguntas que foram elaboradas a partir de uma convivência constituída no jogo de princípios regulados pela ética afetiva. Com isso, Alexandra Dumas e Dona Nadir, antes da filmagem do documentário, estabeleceram uma mútua confiança que, claramente, permite à “cineasta-câmera vê a personagem e o que a personagem vê”. Com isso, em alguns momentos, a distinção e a identidade caminharam juntas, frutificando primoroso documentário etnográfico do cinema sergipano.

¹¹² Ver também DANTAS, Beatriz Góis. *Mensageiros do lúdico – mestres de brincadeiras em laranjeiras*. Aracaju: SE. Criação, 2013, p. 35-42; e *Devotos dançantes – estudos etnográficos e folclore*. Aracaju: SE. Criação, 2015, p. 69-84.

¹¹³ Mulher que conduz o santo durante a procissão e ajuda nos cantos.

4.4 CORPO, TERRITÓRIO E MEMÓRIA: UMA SÍNTESE

Como apresentado no capítulo 1 deste trabalho, a categoria “Corpo: território e memória” iria nortear a análise das três obras que compõem nosso campo empírico. Nas entrelinhas da apresentação de cada um dos filmes, de alguma medida já se anunciou e se tencionou questões que têm direta relação com esta categoria. No entanto, em forma de síntese, agora analisamos as três obras, a partir das inscrições geográficas do corpo negro que, nele, demarcam limites e fronteiras e operam como campo histórico, político e memória.

Nosso percurso de análise nos três filmes teve como base os conceitos apresentados por Beatriz Nascimento quanto à recuperação da imagem corpórea do negro. Considerando que é através do encontro e da reunião entre os negros que se pode reconstruir a história da ancestralidade das etnias negras. Para Beatriz, esses encontros, que podem ser a reunião de homens e mulheres negros para produzir filmes que contam sobre suas histórias, configuram-se como a prática de quilombo. Em seguida, sobre a presença e representação do corpo negro no cinema, partimos das pesquisas de Carvalho (2005; 2006; 2011; 2012), Rodrigues (2011), Souza (2013), que trazem a discussão crítica quanto à estereotipia da imagem do(a) negro(a) nos filmes brasileiros. Com isso, percebemos que analisar filmes negros, necessariamente, requer do analisador um recorte que evidencie seus diretores e diretoras, a condição em que vivem em seus territórios e em que seus filmes são produzidos.

Quanto ao território e à memória simbólica da história e das coisas, inferimos aproximação com o conceito de Milton Santos (2007): “o território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência” (SANTOS, 2007, p. 13). Nos filmes estudados, em alguns momentos descrevemos o espaço – o território –, sempre pelo viés da representação cênica e/ou como estratégia de análise e “decupagem” dos personagens em seus contextos, contradições e conflitos. Isso se evidencia quando a câmera da diretora Everlane Moraes, em *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?*, descreve o espaço interior da Maloca, e em algumas casas ela para e aciona a captura do ouvir as pessoas ou mesmo flagrar a imagem transeunte. Também em *Nadir da Mussuca*, de Alexandra Gouvea Dumas, a câmera descreve as sutilezas do cotidiano do território Mussuca e da personagem central do filme, Dona Nadir, “guardiã do saber”, numa relação de identidade e pertencimento com a história ancestral do lugar. Sobre território, vejamos o que menciona Milton Santos:

O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é fundamento do trabalho. O lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida (SANTOS, 2007, p. 14).

O outro filme, *O corpo é meu*, de Luciana Oliveira, traz a questão da objetivação do corpo da mulher e a disseminação dos estereótipos nos meios de comunicação, sobretudo na TV brasileira, através dos programas e anúncios de publicidade. A configuração que a diretora utiliza para trazer as categorias em pauta foi por meio de entrevistas, onde a câmera posicionada faz a escuta das mulheres, originárias de vários segmentos.

Quanto às reminiscências das memórias, fizemos aproximação com as ideias de Halbwachs, quando ele em *A Memória coletiva* (1990), trata da “inserção no espaço da memória coletiva”, dizendo:

É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHS, 1990, p. 143)

Sobre os espaços, que constituem a elaboração e a fixação da memória, seja ela individual e coletiva, dos seus personagens, nos filmes, as diretoras Everlane, Luciana e Alexandra remontam a situações que evidenciam esta questão. Vejamos, em *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?*, numa passagem em que aparece a imagem de um senhor e a narrativa do filme trata da situação dos negros após 1888, uma voz *off*: Como eu cheguei aqui? Ele continua: “Bolando pelo mundo!” Em outra cena, esta agora no filme *Nadir da Mussuca*, Dona Nadir vem conversando e fala da primeira mulher que chegou na Mussuca, conhecida como “Maria Banguela”. Ela teria vindo da África, depois de estar “bolando pelo mundo”. Quando assistimos às cenas dos filmes, percebemos que a maneira de contar a história dos negros após o período da escravidão é apresentando que parte da população de ex-escravos foi jogada ao mundo. Ambos os filmes registram a expressão bolando pelo mundo. A memória individual apresentada pela voz *off* (de um morador da Maloca) e pelo relato de Dona Nadir remete a uma memória coletiva, construída pelo mito fundador da comunidade Mussuca.

No filme “*Caixa D'água Qui-lombo é esse?*”, a diretora Everlane reconstitui a história da comunidade quilombola Maloca por meio de falas e documentos históricos sobre os quais se posiciona, com importância nos depoimentos dos moradores mais antigos e com o reforço das fotografias dos álbuns de família, os acervos de imagens e os documentos históricos, sobre os quais vislumbramos a história de vida que está vinculada ao corpo de cada morador.

Entre os corpos (identidades e subjetividades) que compõem a história do território está o da diretora do filme – Everlane Moraes que emprega seu corpo como suporte de registro para as projeções de imagens que retratam a memória da comunidade e da cidade de Aracaju. Nesse contexto, o filme se configura numa perspectiva documental experimental que consubstancia um rompimento com alguns elementos constitutivos do documentário clássico. O que nos chama mais atenção é a disjunção intencional entre os elementos sonoros e imagéticos. As vozes são sobrepostas umas às outras, entretanto, o som direto do filme ganha camada, espessura que revela ou está associada a uma memória sonora individual e coletiva da comunidade. Todavia, quando vemos o filme, não identificamos os nomes dos moradores em relação às imagens, por conta da ausência de legenda. E, nessa perspectiva, o filme contribui para uma discussão ampliada, que vai priorizar a fala, dando *ouvidos* aos tipos diferenciados de vozes e sons que compõem o vínculo social da comunidade¹¹⁴.

Sobre a perspectiva da categoria corpo negro, território, memória e cinema, destacamos algumas cenas do filme que são emblemáticas, como a participação do ator negro (*Inha*), morador da comunidade Cirurgia, da cidade de Aracaju, que interpreta o negro livre que chega à cidade de Aracaju em busca de trabalho e vai morar na comunidade Maloca. O atual bairro Cirurgia, naquela época da formação da cidade de Aracaju, após 1888, era uma área tomada por morros de areia e se constituía um reduto de negros que prestavam serviços básicos no comércio e nas residências dos Barões. Ao debruçar-se em busca de dados em jornais, fotografias da época em arquivos públicos e particulares, Everlane percebeu que a história oficial da comunidade em que vivia era invisibilizada, havia poucas informações, e sobretudo, pouca imagem registrada em papel. Como forma de registrar a imagem dos moradores no filme, Everlane recorreu aos arquivos de fotografia das famílias, e sobre seu corpo e do ator (*Inha*) projetou as imagens das pessoas que vivem na Maloca. Seu corpo como suporte receptor das memórias das pessoas no filme.

Nesses mesmos corpos e espaços foram projetados todos os arquivos públicos e particulares da pesquisa com intenção de mostrar que a história oficial *invisibilizou* sua importância histórica e sua própria presença física, suprimindo-a por entre construções modernas e da marginalização de suas práticas culturais¹¹⁵

A câmera de Everlane adentra o território da Maloca, os corpos se colocam diante da câmera, como na cena final, com os jovens que olham a câmera, e a sensação que temos é que

¹¹⁴ Ver LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016, p. 129-140.

¹¹⁵ MORAES, Everlane. Uma memória poética na carne. *Verberena* – Diálogos de cinema & cultura audiovisual por mulheres realizadoras, n. 1, 2018. <http://www.verberenas.com/article/uma-memoria-poetica-na-carne/> Consultado em 04. Jul. 2018.

eles, desconfiados, estão sendo resgatados, valorizados em sua condição de moradores quilombolas, através da imagem do corpo que Everlane intitula de “uma memória poética na carne”. Esta memória que ela mostra está marcada nos corpos e no território da existência da comunidade, a exemplo da cena construída por uma animação em que se mostra o cemitério onde o vento carrega a areia, assim como as falas que se contradizem nos depoimentos dos moradores sobre a existência desse local. Nessa perspectiva, seu cinema tem por opção o registro da percepção e a transcendência das reminiscências que são contadas pela oralidade dos moradores da Maloca.

Sobre seu primeiro filme, *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?*, Everlane conceitua como “cinema de ensaio e autoral”. Vejamos o que ela diz sobre sua relação com o cinema, as pessoas e o território em que vive:

[...] Procuro retratar a população afrodescendente de forma intimista, buscando enquadramentos que favoreçam sua expressividade, deixando transbordar sua humanidade, muitas vezes tão fragmentada quanto perdida – não com o intuito de representá-lo, mas de manter, junto ao outro, uma relação de identificação e cumplicidade. Busco “personagens” e conteúdos que estão ao meu redor – eles representam minha própria existência e fazem parte da busca de minha própria identidade. Trata-se de uma ajuda mútua.¹¹⁶

Entrementes a isso, podemos inferir que o cinema negro feminino produzido por Everlane Moraes pensa sua própria existência. Reunir pessoas de diversos territórios para realização do seu primeiro filme remonta as análises de Beatriz Nascimento em que o negro tem que se tornar visível. E, entre os contornos de visibilizar as pessoas, está garantir seu lugar e posição de fala. Neste caso, o de Everlane Moraes é contar a história da comunidade à Maloca.

Desde o seu início, o cinema possui a capacidade de expor as questões cotidianas. Cada cineasta, com seus filmes, tem a competência da escolha de seu discurso e, geralmente, privilegia sua posição de fala nas narrativas cinematográficas que executa. O filme *O corpo é meu* concentra características do “modo performático”¹¹⁷, emblemático do cinema sergipano. Com uma série de entrevistas feitas por e com mulheres (donas de casa, profissionais de diversas áreas, autônomas, ativistas sociais), o documentário mostra como a mídia televisiva concebe, levando-se em conta o apelo constante da propaganda comercial, a imagem representativa do corpo feminino.

¹¹⁶ MORAES, Everlane. Uma memória poética na carne. *Verberena* – Diálogos de cinema & cultura audiovisual por mulheres realizadoras, n. 1, 2018. <http://www.verberenas.com/article/uma-memoria-poetica-na-carne/> Consultado em 04. Jul. 2018.

¹¹⁷ VIEIRA, Luciana Oliveira. *O corpo é meu – memorial do documentário*. São Cristóvão: SE - TCC em Comunicação Social – Habilitação em Audiovisual-UFS, 2014, p. 14.

Como os discursos são empregados? Como os apelos de consumo estão associados ao corpo da mulher em relação ao homem consumidor? Como o conjunto de informações subliminares que trazem as marcas e seus produtos (cores, fotografias que retratam estilos de vida, o corpo feminino sexuado ao extremo da perfeição estereotípica caricatural) está associado à sedução e ao prazer, passando das marcas e de seus produtos às pessoas?

Outro olhar fundamental do documentário sinaliza que a violência contra a mulher acontece em âmbito familiar, estudantil, profissional, entre outros. Há também outras violências que condicionam marcas subjetivas ao corpo, infligem, de maneira somática, penalização à mulher, com consequências psicossomáticas, feridas que, por vezes, as mulheres carregam para o ciclo da vida toda. As mulheres devem descortinar e/ou revirar o subsolo da agressão e trazer à tona o universo das agressividades. Nesse sentido, as mulheres entrevistadas, por intermédio das instituições que representam e na quais militam, direcionam apoio e orientação no contexto do problema.

Enfim, a respeito do documentário *O corpo é meu*, podemos dizer que ele, além dos atributos inerentes ao cinema, aumenta também seu alcance, por conta de uma linguagem cinematográfica que visibiliza as posições de fala de suas protagonistas mostradas em diversas situações. Em paralelo a outras categorias do fazer-pensar-cinema, e, aqui me arrisco em pontuar uma, pelo viés do curta-metragem, infere-se que *O corpo é meu* se constitui uma fonte histórica audiovisual e compõe o dossiê do movimento feminista em Sergipe, como uma fonte integrante de um “inventário”. Traz de forma atual o deslocamento de posições de fala que necessariamente não dão conta da complexidade do problema da mulher. Entretanto, aponta a condição da mulher brasileira e conecta possibilidades para que as mulheres se vejam e reflitam sobre os problemas atuais, que são deveras antigos. A arte visibiliza a discussão, mostra que é possível exigir os direitos. As mulheres, ao aderirem à marcha na perspectiva do ajuntamento, fazem do documentário *O corpo é meu* símbolo da Revolução Feminina, a começar pela consciência e direito do corpo.

Pelo viés das categorias corpo negro, território, memória o documentário *Nadir da Mussuca*, apresenta na figura de Dona Nadir, “guardiã do saber” do território mussuquense, as questões da vivência e as reminiscências da memória que está ativada por uma prática associada ao canto e a dança. O festejar, através do sambar sinestésico no momento comemorativo do nascimento da criança na comunidade, que é acompanhado pela bebida, a *meladinha*, e a comida, quando sempre é servido um *cozido*, remete à memória da comunidade, desde a chegada da primeira leva de moradores da comunidade Mussuca. O filme reverencia o saber tradicional que está intrincado na relação com as coisas e com o

mundo de Dona Nadir. Nessa perspectiva, o documentário *Nadir da Mussuca* sinaliza para a importância do corpo como vetor de interação e construção de saber *no* e *com* o mundo e Dona Nadir traz consigo o saber ancestral de seu povo. Seu corpo compõe o território e o território está presente em seu corpo quando dança e canta no Samba de Pareia e também quando puxa os cantos do São Gonçalo. Dona Nadir traz em seu corpo a história, a ginga e a memória da comunidade quilombola Mussuca. Esta memória se ressignifica nas relações com as pessoas e as coisas, compondo novas identidades e subjetividades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trazer o tema do corpo negro, a partir das categorias “território e memória”, para discutir o cinema, foi o objetivo desse trabalho. As questões que giram em torno dessas categorias estão sobrepostas em nosso campo empírico, que se restringiu à análise de três filmes: “*Caixa D’Água Qui-Lombo é Esse?*” (2013), de Everlane Moraes, “*O Corpo é Meu*” (2014), de Luciana Oliveira, e “*Nadir da Mussuca*” (2015), de Alexandra Gouvêa Dumas. Fizemos pontes com autores que dialogam diretamente com o tema em questão, priorizando o recorte de aproximação pelo viés da autonomia crítica, política e ideológica em que se insere o corpo relacionado às subjetividades e às identidades.

Para esta consecução, partimos das ideias de vários autores, entre eles, Beatriz Nascimento, em busca do conceito da palavra “Quilombo”, o qual nos leva às primeiras formações de “*Kilombo*”, no continente africano, sobre as reminiscências e memórias coletivas anteriores à chegada das primeiras levas de negros ao Brasil. Com isso, fizemos pontes com os movimentos no Brasil, em acento prioritário, a República Palmarina, quando na região na qual estavam instalados os quilombos que constituíam Palmares se verificava as mesmas práticas do continente africano. Beatriz amplia seu conceito sobre Quilombo quando aponta que as atividades do cotidiano que são realizadas por um grupo de negros se constituem em quilombo. O filme *Ôri* (1989), da socióloga e cineasta Raquel Gerber, que tem a narração e vários apontamentos da obra de Beatriz, foi estudado e citado neste trabalho em função de que, para se entender as ideias de Beatriz, ele é uma obra necessariamente importante. Sempre que possível devemos recorrer a ela!

Nessa mesma perspectiva de entender o corpo negro, fizemos um percurso do teatro negro ao cinema negro, que ficou com o seguinte título: *Do teatro negro ao cinema negro* – ocasião em que fizemos um percurso que teve seu início na figura de Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro – TEN, que foi um divisor de águas na dramaturgia nacional, reivindicando ao teatro brasileiro uma dramaturgia que fosse escrita e encenada por negros. O TEN, em seu teatro, abolira a prática que era muito comum no teatro: pintar o corpo e, em especial, o rosto do ator branco quando interpretava uma personagem negra. A propósito disso, o dramaturgo Nelson Rodrigues respondeu a uma enquête feita pelo TEN, que perguntava no Jornal Quilombo: “Há preconceito de cor no teatro?”; “A que atribui o afastamento do negro ou mestiço dos nossos palcos?” Nelson Responde:

Acho, isto é, tenho certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter negro

em cena; e quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco, “Branco pintado” – eis o negro do teatro nacional (QUILOMBO, 1948, p. 8)¹¹⁸.

O Teatro Experimental do Negro – TEN estava constituído por uma participação popular em seus quadros, que se estendia a uma prática política que era desenvolvida pelo Jornal Quilombo, órgão informativo que expunha as principais ideias e conteúdos teóricos e ideológicos do TEN. O jornal contrapunha o preconceito de cor e de raça no teatro brasileiro, as discriminações ao negro, como a marginalização, a mera condição folclórica e insignificante em que vivia. Os articulistas que escreviam no jornal eram negros e brancos, entres os quais se destacavam: Guerreiro Ramos, Ironildes Rodrigues, Edison Carneiro, Solano Trindade, Nelson Rodrigues, Raquel de Queiroz, Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Péricles Leal, Orígenes Lessa, Roger Bastide¹¹⁹, entre outros que compunham o seleto time de escritores. O jornal também atuava como divulgador dos principais eventos que eram criados pelo grupo, entre os quais tiveram importante relevância: a Conferência Nacional do Negro (1949) e o I Congresso do Negro Brasileiro, realizado em 1950.

Com isso, podemos afirmar que o trabalho do TEN, na figura de seu fundador Abdias Nascimento, que reuniu em torno de uma proposta política e educativa seguimentos sociais de negros para discutirem, através da arte dramática, a questão social do negro, como uma prática de quilombo, sobre a qual o próprio Abdias, em seu percurso de estudioso da questão do negro, escreveu em distintas obras que tratam o tema. Por conseguinte, suas ideias nortearam nosso trabalho quanto ao corpo negro, pelo viés da consciência política e ideológica de um projeto que reverenciasse a cultura brasileira dos africanos e afrodescendentes, sobre o aspecto da produção de uma dramaturgia escrita que levasse em conta a cosmologia e ancestralidade da cultura negra, com objetivo de posicionar o negro na formação brasileira e, sobretudo, de pensar a sua representação. Entrementes a isso, este trabalho convergiu junto à análise do Teatro Experimental do Negro, quanto à representação do negro nos dramas encenados no teatro brasileiro, e fomos perceber a influência do TEN no cinema brasileiro, quando alguns atores negros também incursionaram quanto à representação do negro e foram dirigir seus próprios filmes. Esta atitude dá início ao que chamamos de cinema negro brasileiro. Em ponta de discussão, destacamos em especial as pesquisas de (CARVALHO, 2005, 2006, 2011, 2012; STAM, 2008; RODRIGUES, 2011; SOUZA, 2011,

¹¹⁸NASCIMENTO, Abdias. QUILOMBO: vida, problemas e aspirações do negro. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento. Rio de Janeiro, números 1 a 10, dezembro de 1948 a julho de 1950. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 19.

¹¹⁹ Ibid., 2003, p. 11.

2013), que nortearam as reflexões apresentadas, a partir do percurso que fizemos de buscar a representação do negro no cinema brasileiro, desde os primeiros filmes, no denominado “período silencioso”; o negro e sua representação nas festas populares ou nas festas de inauguração, passando pelos estereótipos e caricaturas que, ao longo do cinema, o negro passou a representar; as discussões realizadas pelos cineastas do cinema novo, a propósito de David Neves, que apresentou a tese *O cinema de assunto e autor negro no Brasil*, conferindo que o cinema de autor negro era:

O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável¹²⁰.

Nessa perspectiva, observamos que o Teatro Experimental do Negro – TEN teve a mesma preocupação em pensar que a dramaturgia nacional que tratava dos conflitos dos negros fosse escrita por dramaturgos negros. Só a partir da década de 1970, quando os atores negros Zózimo Bulbul e Valdir Onofre e Antônio Pitanga passaram a dirigir seus filmes, é que se apresenta um novo momento no cinema negro: a não utilização dos estereótipos e caricaturas quanto à representação do(a) negro(a) no cinema. Nos finais dos anos 1990, com uma pauta popular para a implantação de políticas públicas para a área do audiovisual e cinema, os/as cineastas negros/as se organizam em torno de dois importantes movimentos: o Dogma Feijoadado (2000) e o Manifesto de Recife (2001). Esses movimentos tiveram como objetivo dar ênfase ao preceito de que “o filme tem que ser dirigido por um realizador negro”, e outros que balizavam pela criação de uma nova estética que valorizasse a diversidade, a pluralidade cultural étnica do Brasil. Observamos que foi a partir desses movimentos do final da década 1990 que houve aumento das produções audiovisuais dirigidas por mulheres. Para referência da mulher negra como diretora no cinema brasileiro, as atuais pesquisas colocam Adélia Sampaio, em destaque, e seu filme *Amor maldito* (1984) como “o primeiro filme lésbico do cinema nacional”¹²¹. Adélia Sampaio esteve em Sergipe, em duas ocasiões: uma delas foi em 2017, dentro da 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ, quando foi homenageada. Dentro da programação da mostra, participou do seminário “*Mulheres Negras Fazendo Cinema*”, que aconteceu no auditório do SESC, com a participação de Adélia

¹²⁰Ver detalhadamente NEVES, David. O Cinema de assunto e autor negros no Brasil. In: *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*. Rio de Janeiro: Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

¹²¹FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileusa Penha de. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In.: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

Sampaio, Luciana Oliveira e Alexandra Gouvêa Dumas. Perguntada sobre as tecnologias digitais e o acesso à produção de conteúdos: “Eu falo ‘a galera nova’ porque está tudo muito moderno, a tecnologia está toda muito rápida, e às vezes pequenos filmes de celulares são postados”¹²². Respondeu Adélia:

Eu sou absolutamente a favor dos avanços tecnológicos, seja em que área for. Agora, eu observo, em todos esses caminhos que eu ando, e toda essa galera jovem que me fazem rejuvenescer a alma, na verdade, é que tem que ter muito cuidado, porque tem um por trás de fazer um cinema, tem uma coisa que se chama o técnico. Então não é porque você gravou e botou um efeito que você está dando uma mensagem, não. Cinema é linguagem. Se você não tiver um discurso, entende, interno de todo o processo, não é filme, é apenas uma reprodução de qualquer coisa, né? Então, isso eu alerto bem a galera que está começando aí, os jovens, principalmente negros, porque o que ocorre que cinema é uma coisa que tem que ser feita – eu defendo essa tese e botei isso em prática na minha trajetória – cinema é a arte do ajuntamento.¹²³

Em Sergipe, destacamos para este trabalho os filmes *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?* (2013), de Everlane Moraes; *O Corpo é meu* (2014), de Luciana Oliveira; *Nadir da Mussuca* (2015), de Alexandra Gouvêa Dumas. Esses filmes dialogam com a estética do cinema negro no feminino. A diretora Everlane Moraes conta a história da comunidade onde nasceu, a Maloca, que tem a certificação emitida pela Fundação Cultural Palmares – FCP como comunidade remanescente de quilombo, com portaria publicada no Diário Oficial da União, em 07/02/2007¹²⁴, através da oralidade de seus moradores mais antigos. O título do filme é uma provocação que faz referência ao corpo negro castigado e sofrido. A pergunta, através da utilização da interrogação, remete a todos, inclusive à diretora Everlane, que mergulha em descobrir o seu território, a Maloca: Qui-lombo é esse?

Luciana Oliveira, em seu filme, prioriza o local de fala, entrevistando mulheres em diversas texturas e camadas sociais, a exemplo do grupo das de 30 a 50 anos, que discutem a veiculação da imagem estereotipada da mulher nos meios de comunicação, sobretudo na TV e nos anúncios publicitários. O documentário *O corpo é meu* foi realizado por um coletivo de mulheres, e se configura numa experiência que transita pelo performático de um “cinema negro no feminino”, com fortes características políticas em ações coletivas. Quando assistimos às cenas da participação da equipe do filme na marcha das vadias, que aconteceu no dia 14 de junho de 2014, com o tema “Dia de Vadiar”, impulsionado pelas imagens e pelo

¹²²SAMPAIO, Adélia. Depoimento [22 de abril de 2017]. Seminário “Mulheres Negras Fazendo Cinema” – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ. Sergipe: SESC-SE, 2017. Gravador digital Sony IC Recorder.

¹²³Ibid., Depoimento [22 de abril de 2017]. Seminário “Mulheres Negras Fazendo Cinema” – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ.

¹²⁴ Ver Fundação Cultural Palmares – FCP. <http://www.palmares.gov.br/quilombo/uploads/2015/07/crqs-26-04-2018.pdf>. Consultado em 08 jul. 2018.

processo ao qual o filme me conduzia na condição de pesquisador, escrevi de imediato: Afinal, o corpo em cena acena e reverbera um grito coletivo no feminino! No corpo, palavras escritas que soam o protesto e a angústia; o corpo filmado e editado; o corpo em evidência; o corpo transeunte na rua, na cidade, o corpo poema. Nessa perspectiva, *O corpo é meu* se constitui uma fonte histórica audiovisual e compõe o dossiê do movimento feminista em Sergipe, como uma fonte integrante de um “inventário”, em que sua realizadora, Luciana Oliveira, tenciona o corpo representado nos meios de comunicação.

Em *Nadir da Mussuca*, Alexandra Gouvêa Dumas coloca no centro do seu filme *Dona Nadir*, do território Mussuca, falando do mito fundador da comunidade, através das reminiscências do passado ancestral. Seu objetivo com o filme é visibilizar para as pessoas a memória afro-brasileira, apresentada pela Mestra Dona Nadir, “Guardiã do saber”, que canta e dança as manifestações culturais do seu território, Mussuca, localizado no entorno da cidade de Laranjeiras/SE, tendo seu reconhecimento pela Fundação Cultural Palmares – FCP como comunidade remanescente de quilombo, com portaria publicada no Diário Oficial da União, em 20/01/2006¹²⁵.

Findo na perspectiva de que os filmes aqui analisados compõem o Cinema Negro no Feminino, e nosso objetivo foi conhecer como esses filmes são produzidos e como podemos pensar o processo em que suas realizadoras se colocam descolonizando a narrativa da linguagem cinematográfica, quando trazem em “primeira pessoa” as falas das mulheres. E também em “primeira pessoa” os seus olhares de diretoras. Dentro deste cinema negro que se prospecta, haverá ainda de vermos em Sergipe outras diretoras filmando as questões importantes da mulher negra.

Sabedor de que esta pesquisa não esgota as reflexões e o aprofundamento temático sobre o cinema negro no feminino, espero minimamente ter cumprido com o exercício acadêmico de tencionar a empiria com a teoria, no ato acadêmico de pesquisar. Pesquisar é um processo em constante movimento, e esse movimento faz com que muitas vezes nossos objetos nos escapem das mãos, para, em seguida, voltar com outra roupagem. Tentar sintonizar esses movimentos com a escrita, com a leitura e com a crítica acadêmica nos faz entrar em alguns hiatos de desespero durante o processo.

A pesquisa aqui apresentada nos abre outras possibilidades de estudo. De igual forma, algumas questões relativas à própria pesquisa podiam ainda ser melhor trabalhadas. Por exemplo, dentro do campo de análise, podíamos ter aprofundado questões que não foram aqui

¹²⁵ Ibid., Fundação Cultural Palmares – FCP. Consultado em 08 jul. 2018.

discutidas, mas que são fundamentais e estão intrincadas à cadeia produtiva do cinema negro: o fomento desses filmes, a exibição e as formas de distribuição desse cinema, que certamente se desenvolvem num espaço-tempo diferente de outros tipos de obras cinematográficas.

Fechando o ciclo deste estudo, coloco-me à disposição para diálogos futuros aqui iniciados. A tentativa de trazer o corpo negro a partir das categorias “território e memória”, construindo pontes entre a África-mãe e o Brasil, nos reporta ainda a muitos outros litígios aqui não abordados. De igual forma, a representação do corpo negro que se dá desde os autos do teatro popular, ao corpo negro politizado no Teatro Experimental do Negro e sua ascensão no cinema nacional e as novas configurações do cinema negro brasileiro, também são campos que ainda merecem ser explorados sob outros “enquadramentos”.

Estejamos abertos para os desdobramentos deste cinema que trilha empoderamento e visibiliza homens e mulheres, e que, certamente, frutificará uma sociedade posicionada no direito de fala!

REFERÊNCIAS

- AGLIO, Daniela Dalbosco Dell. *MARCHA DAS VADIAS: Entre tensões, dissidências e rupturas nos feminismos contemporâneos*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRS, 2016. 139 p.
- ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- ANDREWS, George Reid. *Negros e Brancos em São Paulo, (1888-1988)*. Bauru, SP: EDUSC, 1998.
- ANGROSINO, Michael. *Etnografia e observação participante*. Porto Alegre, RS: Artmed, 2009.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BAMBA, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFB, 2013.
- BARRETO, Luis Antonio. *Um novo entendimento do folclore e outras abordagens culturais*. Aracaju-SE. Sociedade Editorial de Sergipe, 1994.
- BARRIOS, J. L. Lo colosal y lo terrorífico: el cuerpo en el régimen de la contemporaneidad. En: Cachorro, Gabriel. (comp.) *Cuerpo y subjetividad*. La Plata: Editorial Universidad Nacional de La Plata, 2007. p. 103-138.
- BASTIDES, Roger; FERNANDES, Florestan. *Brancos e Negros em São Paulo (1959)*. 4. ed. ver. São Paulo: Global, 2008.
- BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO. *Boletim especial do observatório, participação feminina no mercado de trabalho*. Brasília, 2018. <http://obtrabalho.mte.gov.br/index.php/component/content/article?id=1268> Consultado em 02. set. 2018.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas/São Paul: Editora da Unicamp/Edusp, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRITTO, Clovis Carvalho; PRADO, Paulo Brito. Aprendi com meus pais e pratico até quando morrer: itinerários da patrimonialização de Nadir da Mussuca. In.: DUMAS, Alexandra Gouvêa; BRITTO, Clovis Carvalho. (org.). *Corpo Negro – Nadir da Mussuca: cenas e cenários de uma mulher quilombola*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.
- BUKER, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CABRAL, Sérgio. *Quanto mais cinema melhor: uma biografia de Carlos Manga*. São Paulo: Lazuli Editora, 2013.

CANDIDO, Maria R. *et al.* (2014). “*A cara do cinema nacional: Gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*”. Textos para Discussão Gema, n. 6. Rio de Janeiro, pp.1-24. Disponível em <http://gema.iesp.uerj.br/publicações/textos-para-discussao/tpd6.html>. Acesso em 27 jun. 2018.

CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.

CARNEIRO, Sueli. O Matriarcado da Miséria. In: *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARVALHO, Noel dos Santos. Dois ensaios de sistematização da questão racial no cinema: o contexto do cinema Novo. In: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). *Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. 2. ed. v. 2. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

_____. Esboço para uma história do negro no cinema Brasileiro. In: De, Jeferson. *Dogma feijoad, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

_____. O cinema em negro e branco. In: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). *Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. 2. ed. v. 1. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

_____. O negro no cinema brasileiro: período silencioso. In: *Plural* Revista de pós-graduação em sociologia. FFLCH-USP. São Paulo, n.10, 2003.

_____. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, n. 12, 2012, p. 10. São Paulo. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/crioula/article>. Consultado em 25. Jun. 2018.

CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DANTAS, Beatriz Góis. (org.). *Encontro Cultural de Laranjeiras – 40 anos do simpósio*. Aracaju: IHGSE, 2015.

_____. *Devotos dançantes – estudos etnográficos e folclore*. Aracaju: SE. Criação, 2015.

_____. *Mensageiros do lúdico: mestres de brincadeiras em Laranjeiras*. Aracaju: SE. Criação, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. *A nova abolição*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

_____. Frente Negra / Legião Negra. In: SCHWARCZ, Moritz Lilia e GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Corpo em cena: oralidade e etnocenologia. *Revista Brasileira Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 2, n. 1, jan./jun. 2012. p. 148-162
Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 07 fev. 2018.

_____. *Nadir da Mussuca*. DVD/Encarte. Salvador: BA. Gráfica Rocha, 2016.

_____. No jeito que o corpo dá: memórias, transmissões e aprendizados na história de Dona Nadir. In: DUMAS, Alexandra Gouvêa; BRITTO, Clovis Carvalho. (org.). *Corpo Negro – Nadir da Mussuca Cenas e Cenários de uma mulher Quilombola*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

DUMAS, Alexandra Gouvêa; BRITTO, Clovis Carvalho. (org.). *Corpo Negro – Nadir da Mussuca Cenas e Cenários de uma mulher Quilombola*. São Cristóvão: editora UFS, 2016.

DUMAS, Alexandra Gouvêa; SAMPAIO, Adélia; VIEIRA, Luciana Oliveira - Fala [22 abr. 2016]. Pesquisador: Wolney Nascimento Santos. Aracaju: SE, 2016. 1 arquivo mp3 (118 min). Gravador SONY IC Recorder 2GB. 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FANON, Franz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. O negro na emergência da sociedade de classe. In: *A Integração do negro na sociedade de classe*. São Paulo: Globo, 2008. v.1, p. 29-36.

_____. O Teatro Negro. In: *O Negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

FERREIRA, Ceíça; SOUZA, Edileusa Penha de. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In.: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

FIGUEIREDO, Ariosvaldo. *O negro e a violência do branco - o negro em Sergipe*. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1977.

FISENGE – FEDERAÇÃO INTERESTADUAL DE SINDICATOS DE ENGENHEIROS. Disponível em: <https://www.fisenge.org.br/index.php/noticias/item/549-a-imagem-da-mulher-na-midia-entrevista-com-rachel-moreno>. Consultado em 21 jan. 2018.

FOCUS – ESCOLA DE FOTOGRAFIA. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/sobre-o-efeito-flare/>. Consultado em 30 dez. 2017.

FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Carla de Castro. Corpo e emoção no protesto feminista: a Marcha das Vadias do Rio de Janeiro. *Sexualidad, Salud Soc.* (Rio J.) nº 25 Rio de Janeiro Jan./Apr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2017.25.12.a>. Consultado em 28 jan. 2018.

GOMES, Carla de Castro. *Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil*, 2014. *Sociedade e estado*. vol. 29 nº 2 Brasília May/Aug. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000200007>. Consultado em 28 jan. 2018.

_____. *Identidades em disputa na Marcha das Vadias*. REA/ABANNE, em julho 2015, em Maceió. Disponível em: http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1020609_17_06_2015_01-06-01_3723.PDF. Consultado em 28 jan. 2018.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990. Traduzido do original francês LA MÉMOOIRE COLLECTIVE (2. ed.) – Presses Universitaires de France - Paris, França, 1968.

INSTITUTO DE PESQUISA E ESTUDOS AFRO BRASILEIRO – IPEAFRO. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/>. Consultado em 22 abr. 2017.

JESUS, Maria Angela de. *Ruth de Souza: a estrela negra*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

JORNAL GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 27 ago. 1987. p. 11.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. *A memória evanescente*. In.: *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2013.

KEY, Wilson Bryan. *A Era da Manipulação*. São Paulo: Scritta, 1996.

LE BRETON, David. *A Sociologia do corpo*. Petropolis-RJ: Vozes, 2011.

_____. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LE MONDE Diplomatique – Brasil, Ano 11 – Número 126 – Jan. 2018. p. 4-8.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro – das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOPES, Nei. *Dicionário Banto do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____. *Dicionário Escolar Afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro, 2015.

_____. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MARTINS, Leda Maria. *A Cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

MESA DE DISCUSSÃO: “O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO – 100 anos de nascimento de Abdias do Nascimento”.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kAJYk1-P1ec>.

Consultado em 23 abr. 2017.

MORAES, Everlane. Uma memória poética na carne. *Verberena* – Diálogos de cinema & cultura audiovisual por mulheres realizadoras, nº 1, 2018.

Disponível em <http://www.verberenas.com/article/uma-memoria-poetica-na-carne/>.

Consultado em 04 jul. 2018.

MOURA, Clóvis. *QUILOMBOS*: resistência ao escravismo. São Paulo: Editora Ática, 1987.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista de Antropologia da USP*, n. 28. São Paulo: USP, 1995/96.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM - Depoimento de João Cândido Felisberto ao Museu da Imagem e do Som (MIS). <https://www.youtube.com/watch?v=y3lfc9B0mE>.

Consultado em 23 jun. 2018.

NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. *O Genocídio do Negro Brasileiro. Processo de um Racismo Mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *O IMPERADOR JONES*, de Eugene O'Neill. Tradução de Ricardo Werneck de Aguiar. [Rio de Janeiro]. 3 jul. 1946. 40 folhas datilografadas, com carimbo da censura. Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO.

_____. *O QUILOMBISMO* – Documento de uma militância pan-africanista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

_____. *QUILOMBO*: vida, problemas e aspirações do negro. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento. Rio de Janeiro, números 1 a 10, dezembro de 1948 a julho de 1950. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Revista ESTUDOS AVANÇADOS* – Universidade de São Paulo – USP. Volume 18 – número 50 – Janeiro/Abril, 2004.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher e o amor. In: RATTIS, Alex. *Eu sou Atlântica* – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

_____. O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento – grandes vultos que honram o Senado*. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

_____. *Sortilégio da Cor – identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NEVES, David. O Cinema de assunto e autor negros no Brasil. In: *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*. Rio de Janeiro: Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela e Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. IFRJ/FICINE, Brasil. In.: *Encrespando - Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2024)* / FLAUZINA, Ana; PIRES, Tula (org.). Brasília: Brado Negro, 2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo Perspectiva, 2017.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. - VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.

POLATO, Maurício Fonseca. *A Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP) e o Ensino Comercial em São Paulo (1902-1931)*. Dissertação (Mestrado em Educação) PUC. São Paulo, 2008. 98 p.

PORTAL A COR DA CULTURA.

Disponível em: <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/herois/therezasantos>.

Consultado em 07 mai. 2017.

PREFEITURA MUNICIPAL DE LARANJEIRAS/SE. Disponível em: http://www.camaradelaranjeiras.se.gov.br/sites/default/files/legislacao_e_atos/LEI%20MUNICIPAL%20N%C2%BA%20909-2009.pdf. Consultado em 08 fev. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Andes Limitada, 1957.

RANCIÈRE, J. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

_____. *El Malestar en la estética*. Tradução de Miguel Angel Petrecca, Lúcia Vogelfang e Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RODRIGUES, Carla. 2017, *o ano das bruxas em ação*. LE MONDE Diplomatique – Brasil. Ano 11 – Número 126 – Jan. 2018. p. 4-5.

RODRIGUES, João Carlos. *O Negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SAMPAIO, Adélia. Depoimento [22 de abril de 2017]. Seminário “Mulheres Negras Fazendo Cinema” – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ. Sergipe: SESC-SE, 2017. Gravador digital Sony IC Recorder.

SANTIAGO, Serafim. *Anuario Christovense ou Cidade de São Cristóvão*. São Cristóvão: UFS, 2009.

SANTOS, Joel Rufino dos. *A História do Negro no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nágô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*; traduzido pela Universidade Federal da Bahia-UFBA. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: SANTOS, Milton; BECKER, K. Bertha (Orgs.). *Território, territórios – ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2007.

SCHWARTZ, Stuart B. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA – SECULT/SE. Disponível em: <http://agencia.se.gov.br/noticias/cultura/mais-de-trinta-anos-marcam-a-historia-do-centro-de-criatividade>. Consultado em 31 dez. 2017.

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO – SEED/SE. Disponível em: <http://www.seed.se.gov.br/redeestadual/Escola.asp?chkAno=2016&cdestrutura=91&cdEscola=358&mapa=M>. Consultado em 18 de nov. 2017.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. *Barravento, Ori e Santo Forte: representação das religiões afro-brasileiras no cinema*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, 2010. 211 p.

SILVA, Luzileide. *A montagem nos documentários sergipanos: uma análise dos premiados da Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos (2005-2015)*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Sergipe-UFS, 2017. 148 p.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários. In: *Feminino e Plural – Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

SOUZA, Edileusa Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília-UnB, Programa de Pós-graduação em Educação, 2013. 204 p.

_____. (Org.). *Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. 2. ed. v. 2. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. O nascimento do espectador. In: *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

_____. *Cinemas “Não Narrativos”*: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em Educação*. 1. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

VIEIRA, Luciana Oliveira. *O Corpo é Meu – Memorial do documentário*. TCC em Comunicação Social – Habilitação em Audiovisual-UFS, 2014, 55 p.

FILMES ANALISADOS

CAIXA D’ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE? Filme. Direção Everlane Moraes. Brasil, 2013. 1 DVD (15 min.).

NADIR DA MUSSUCA – Filme. Direção Alexandra Gouvêa Dumas. Produtora *Baixa Resolução Ltda*: Brasil, 2015. 1 DVD (26 min.).

O CORPO É MEU – Filme. Direção Luciana Oliveira. Produtora *Visagem Audiovisual e Cacimba de Cinema e Vídeo*: Brasil, 2014. 1 DVD (24 min.).

FILMES PESQUISADOS

A NEGAÇÃO DO BRASIL – Filme. Direção Joel Zito Araújo. Produtora *Casa de Criação*: Brasil, 2000. 1 DVD (91 min.). Programa 49 – Programadora Brasil.

ALMA NO OLHO – Filme. Direção de Zózimo Bulbul. Brasil, 1973. 1 DVD (12 min.). Programa 248 – Programadora Brasil.

BARRAVENTO – Filme. Direção Glauber Rocha. Produtora *IGLU FILMES*: Brasil, 1961. 1 DVD (80 min.).

CAROLINA – Filme. Direção Jeferson De. Produtora TRAMA: Brasil, 2003 (14 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Chl-lg87LVQ>>. Consultado em 02 Jan. 2018.

ÔRÍ – Filme. Direção Raquel Gerber. Produtora *Angra Filmes*: Brasil, 1989. (91 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mSikTwQ779w>> Consultado em 07 de mai. 2017.

SANTO FORTE – Filme. Direção Eduardo Coutinho. Produtora *RIOFILME – Centro de Criação de Imagem Popular-CECIP*: Brasil, 1999 (83 min.).

TAMBÉM SOMOS IRMÃOS (1949) - Filme. Direção José Carlos Burle. Produtora Atlântica Empresa cinematográfica do Brasil S.A.: Brasil, 1949 (85 min.). Programa 192 – Programadora Brasil.

MATERIAL GRAVADO EM CD-ROM E DVD

DVD “Abdias Nascimento – 90 anos – Memória viva: um afro-brasileiro no mundo”. IPEAFRO/PUC-Rio/Arquivo Nacional.

Vozes da Mussuca. Samba de Pareia. FAPese/UFS/MinC, 2006. 1CD-ROM

AFRICANÊ. Jorge Dissonância. n. AA0001000 – Roots Home Studio. 1 CD-ROM.

INTERNET

Disponível em: <<http://itamarfo.blogspot.com.br/2010/12/as-historias-de-santiago-e-do-seu.html>>. Consultado em 02 dez. 2017.

Disponível em: <<http://www.infonet.com.br/noticias/cidade/ler.asp?id=136502>>. Consultado em 02 jan. 2017.

Disponível em: <<http://www.infonet.com.br/noticias/cultura/ler.asp?id=137141>>. Consultado em 03 jan. 2017.

Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/>>. Consultado em 22 abr. 2017.

Disponível em: <<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroi/therezasantos>>. Consultado em 07 mai. 2017.

Disponível em: <<http://www.vaivai.com.br/sobre/>>. Consultado em 07 mai. 2017.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lqjUPq4raRM>>. Consultado em 02 jan. 2018.

Disponível em: <<http://csbh.fpabramo.org.br/sites/default/files/pesquisaintegra.pdf>>. Consultado em 21 jan. 2018.

Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198464872017000100231&lng=en&nrm=iso#fn1>. Consultado em 28 jan. 2018.

Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/file/2018/01/TABELA.pdf>>.
Consultado em 02 fev. 2018.

Disponível em: <<https://www.eleicoes2016.com.br/marizete-da-mussuca/>>.
Consultado em 07 fev. 2018.

Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sonorabrazil/2017/#4thPage/7>>.
Consultado em 08 fev. 2018.

Disponível em:
<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=438449&id=14416204&idBinario=15618394&mime=application/rtf>>.
Consultado em 11 jun. 2018.

Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-imperador-jones-1/>>.
Consultado em 17 jun. 2018.

Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-3-16-novembro-1889-524482-publicacaooriginal-1-pe.html>>.
Consultado em 23 jun. 2018.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uRIv2ejeYb4>>.
Consultado em 24 jun. 2018.

Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>.
Consultado em 24 jun. 2018

Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/quilombo/uploads/2015/07/crqs-26-04-2018.pdf>>.
Consultado em 08 jul. 2018.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA – PPGCINE/UFS

APÊNDICE A – Programação da Mostra “Cinema e corpo negro”

Dia 14/12/17

08h30 – Caixa D’Água-Quei-Lombo é Esse? Dir. Everlane Moraes, 2013, 15 min.

9h30 – Nadir da Mussuca. Dir. Alexandra Gouvêa Dumas, 2015, 26 min

09h40 – Interação do Grupo Focal

Dia 15/12

09h – O Corpo é Meu. Dir. Luciana Oliveira, 2014, 24 min

Conversa com a realizadora Luciana Oliveira

10h30 – Interação do Grupo Focal

Roda de conversa com a participação da realizadora Luciana Oliveira

“A terra é meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo.

Onde eu estou, eu estou, onde estou, eu sou.”

Beatriz Nascimento



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA – PPGCINE/UFS

APÊNDICE B – Filmes Sergipanos que fizeram parte da programação da mostra

CAIXA D'ÁGUA-QUI-LOMBO É ESSE? Dir. Everlane Moraes, 2013, 15 min

Sinopse: O documentário relata, através de depoimentos de antigos moradores e de acervos fotográficos, a importância no âmbito cultural e histórico do bairro Getúlio Vargas, localizado em Aracaju, capital de Sergipe. A ênfase é dada à cultura negra e à presença do negro escravo e seus descendentes, com o resgate de assuntos relacionados a sua origem, oralidade, localização geográfica e consciência de sua identidade racial, mostrando que, apesar dessa comunidade existir em uma área urbana, ainda mantém muitos aspectos da vida em quilombo dos antigos negros escravos do Brasil.

O CORPO É MEU. Dir. Luciana Oliveira, 2014, 24 min

Sinopse: O documentário provoca uma reflexão sobre a depreciação da imagem da mulher na mídia ouvindo a opinião das próprias mulheres a respeito do tema, como a mídia televisiva e seus padrões de beleza não respeitam a diversidade da mulher brasileira e usa do seu corpo como objeto em programas e propagandas veiculadas na TV.

NADIR DA MUSSUCA. Dir. Alexandra Gouvêa Dumas, 2015, 26 min

Sinopse: O documentário remete à memória afro-brasileira apresentando a vida de Dona Nadir da Mussuca e tem a intenção de ser um meio de reconhecimento para os atores e atrizes sociais que dele fazem parte, mas também um meio para que a Mussuca se faça presente para novos públicos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA – PPGCINE/UFS

APÊNDICE C – Cartaz de divulgação

**MOSTRA 2017
CINEMA E
CORPO NEGRO**

Etapa do projeto de pesquisa da aluna Wolney Nascimento Santos, resultado da aproximação com o grupo "Corpo e Governabilidade: política, culturas e sociedade", do Departamento de Educação Física, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), coordenado pelos professores Fabio Zobol e Renato Izidoro da Silva.

Consiste nesta etapa, a exibição de três filmes sergipanos, para um grupo focal de seis a 12 alunos, do Ensino Médio, da Escola Estadual Professor Paulo Freire, com interação dos participantes a partir dos objetivos da pesquisa.

Os filmes aqui propostos versam pelo trabalho autoral de suas realizadoras e dialogam com o corpo e sua relação intrínseca, com a afrodescendência e suas convergências com a cultura e memória - histórias dos antepassados e construção da história presente, numa nova escritura crítica da diáspora negra.

14.Dez - Auditório da Escola Estadual Professor Paulo Freire
 8h30 - Caixa D'Água - Qui - Lombo é Esse? Dir. Everlane Moraes, 2013, 15'.
 9h30 - Nadir da Mussuca. Dir. Alexandra Gouvêa Dumas, 2015, 26'.
 09h40 - Interação do Grupo Focal.

15.Dez - Auditório da Escola Estadual Professor Paulo Freire
 8h30 - O Corpo é Meu. Dir. Luciana Oliveira, 2014, 24'.
 Conversa com a realizadora Luciana Oliveira
 9h30 - Interação do Grupo Focal.

*"A terra é meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo.
 Onde eu estou, eu estou, onde estou, eu sou."
 Beatriz Nascimento*





UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA – PPGCINE/UFS

APÊNDICE D – A propósito da Mostra Corpo Negro e Cinema, arte que educa.

No mundo em que as pessoas negras são estigmatizadas, o cinema pode ser um excelente instrumento educativo no tocante a diversas questões sociais, em razão da possibilidade de poderem ser abordadas temáticas complexas usando linguagens, imagens, sons, efeitos visuais e especiais, sendo capazes de, se bem aproveitadas, provocar grandes e importantes reflexões. O uso do recurso do cinema na educação é muito salutar, nossos jovens são atraídos por sons, imagens, tecnologias e todos aparatos capazes de tornar a aprendizagem mais dinâmica, mobilizando-os de forma mais eficaz e permitindo o processo de diálogo com as questões ventiladas na tela.

Na atualidade, uma das questões que ainda precisa ser debatida é o racismo, tendo em vista a sua influência histórico e cultural em nosso país. Tivemos sancionamento da lei 10.639 (*no ensino, a obrigatoriedade da temática histórica e cultura afro-brasileira*) e mais recentemente a sua revogação no atual governo. Acontece que a temática continua sendo necessária nos espaços de ensino, devido ao sofrimento existente desse grupo social.

Tive a oportunidade de participar do Projeto de Pesquisa elaborado pelo professor Wolney Nascimento “**CORPO NEGRO: TERRITÓRIO, MEMÓRIA E CINEMA**”, na condição de *professora Assistente*, dentro da mostra Cinema e Corpo Negro, que foi realizada na Escola Estadual Professor Paulo Freire/SEED, nos dias 14 e 15 de dezembro de 2017, com as exhibições dos seguintes filmes: *Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?*, de Everlane Moraes; *O Corpo é Meu*, de Luciana Oliveira; *Nadir da Mussuca*, de Alexandra Gouvêa Dumas.

A mostra teve a participação dos alunos do terceiro ano B, do ensino médio. Estive presente na mostra com o intuito de observar e analisar o desempenho e a participação dos alunos acima citados. Testemunhei como os alunos estavam envolvidos com os filmes em questão. Eles se mostraram entusiasmados. A experiência foi muito gratificante para mim

enquanto professora desse colégio, onde estudam alunos de baixa renda; em sua maioria, são negros.

O tema é muito interessante, já que faz relação com a vida desses alunos, por isso eles se envolveram de “corpo e alma” nesse projeto. A identificação foi automática, a vida dos personagens faz alusão à vida do alunado, sofrida, cheia de vicissitudes.

No primeiro momento, assistimos ao *filme Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?* (documentário sobre a necessidade do resgate mnemônico das histórias de vida de uma comunidade quilombola aracajuana, que resiste em meio à urbanização desenfreada da cidade, estando o foco do trabalho na preservação da oralidade das cinquenta e cinco pessoas entrevistadas e na valorização da cultura negra sergipana). Após a exibição, abrimos uma roda de conversas. Os alunos foram identificados por letras; e, em seguida, promovemos perguntas a eles. Sobre as respostas, fiz algumas anotações e utilizei, aqui, nesse texto, parte da gravação transcrita de algumas falas, na perspectiva de pensar o que o filme de fato deseja que a gente pense – *Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?*.

Do que trata o filme?

Aluno **D** – *O filme Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?*, ele..., nós podemos observar sobre a questão da cultura negra. E a gente pode observar, nesse filme, alguns negros contando a questão de seus antepassados e de questões que eles viveram, coisas que eles presenciaram nos seus passados. O filme, acredito eu, que ele tem o objetivo de mostrar para nós que a cultura negra ela tem... o que foi mostrado também no bairro, que foi o bairro Cirurgia. E tem a função de mostrar pra nós a questão da cultura negra, e como o negro, ele pode, ele atuou e ele atua até hoje na questão de falar em ser negro. Até pelo fato da questão racial.

Aluna **L** – *Religiosidade, cultura e imagens*. Mostra no começo o cemitério e como era o enterro de crianças e adultos.

Onde fica a região?

Aluno **C** – Fica na região do Bairro Cirurgia.

Como vocês gostariam que os negros fossem representados neste filme?

Aluno **D** – Acredito que... da maneira que eles mostraram o filme, acredito que foi uma maneira correta. Porque eles deixaram bem claro, né... a gente pode até ver que algumas negras, elas falam, com muito orgulho, da sua cor. Então a gente pode observar e ver que aquilo que realmente eles estão passando pra gente, é algo que foi vivido de verdade. Então

não adianta você chegar e passar algo que talvez não foi aquilo que foi vivido. Então quando a gente... até pelo fato do filme, a gente começa a se interessar, porque a gente está vendo que aquilo são histórias, que aquelas pessoas, antepassados, as suas culturas, aquelas coisas que aquelas pessoas passaram. Então, a melhor forma... eu acredito que foi a melhor forma que foi representado o filme.

Aluno **C** – A forma da filmagem também é bem interessante, porque ele não começa logo focando o personagem. Ele primeiro mostra uma parte do corpo, o personagem vai falando, vai descendo. Tem também a parte que mostra uma imagem passando pelo corpo do negro. Então a forma que foi abordada é bem interessante, e dá pra todo mundo compreender muito bem.

Aluna **H** – Eu queria só complementar o que os alunos **D** e **C** falaram, que o filme, eles falam muito sobre... apesar das dificuldades que eles tiveram, que eles viveram, sobre toda essa questão do preconceito em relação a isso, eles também ressaltam muito o orgulho de quem eles são, da cor deles, e do que eles acreditam.

O que é um Quilombo?

Aluno **F** – Então, o Quilombo ele era tipo uma... ele era uma reunião, assim, de negros fugidos, de escravos. Eles se reuniam em local, tipo um local assim, com mata aberta, clareira, e lá eles começavam a plantar, colher, viver do que eles mesmos plantavam. E no Quilombo é interessante que em muitos Quilombos aqui do nosso país, eles voltavam... meio que voltavam a viver como eles viviam na África. Eles resgatavam não só a cultura, como também as leis, o código moral que eles possuíam quando estavam na África. Então o Quilombo era assim, uma volta às raízes, que eles tentavam fazer aqui. Que quando eles chegavam no Brasil, eles eram reprimidos. Eles não podiam manifestar a sua religião, não podiam manifestar a sua cultura, eles não podiam fazer, por exemplo, as danças deles, o samba de roda. Eles não podiam. Então eles no Quilombo, meio que voltavam a ser o que eles eram quando eles eram livres, eles se tornavam, mais uma vez, africanos, estando em solo brasileiro. Então é essa a importância do Quilombo. E, é por isso que até hoje ele ainda é lembrado, não só como símbolo de resistência, mas como símbolo da cultura africana, e que, hoje em dia, muitos negros ainda vivem em Quilombos... eles meio que estão dizendo “aqui é a nossa África”.

A partir das respostas, podemos perceber que o aluno tem conhecimento das questões que foram apresentadas nos filmes, entretanto aqui fiz apenas a transcrição de algumas falas da roda de conversa do filme *Caixa D'água Qui-lombo é Esse?*.

Agradeço pela oportunidade de trabalhar junto aos professores Mário Sérgio e Wolney Nascimento, na Escola Estadual Paulo Freire, entendendo que o tema é tão atual e de fato a escola deve tratá-lo cotidianamente.

Meu abraço,
Iara Silva de Carvalho
Professora de Língua Portuguesa
Aracaju, 07 de março/2018.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA – PPGCINE/UFS

APÊNDICE E – A história e o cinema como reflexão social

O conhecimento histórico se apresenta por múltiplas formas e uma delas é através da linguagem cinematográfica, possibilitando outros níveis de percepção e compreensão da realidade, mediante a interpretação dos aspectos simbólicos da linguagem fílmica, repleto de valores, sentimentos, emoções e intenções ideológicas. O filme não é documento histórico, é um recorte, uma versão de uma narrativa histórica, porém tem sua importância no processo de construção do contexto cultural, social e político, considerando que uma cultura não renasce fora de seu tempo. Desta forma, a linguagem do cinema possui uma missão pedagógica e transformadora, à medida que é fomentadora do debate, da reflexão sistemática, do despertar da criticidade e catalisadora da construção do conhecimento.

A civilização é uma construção histórico-social, desta forma, a relação entre as desigualdades sociais, de gênero e racial na sociedade brasileira foi estabelecida através da ideologia dominante de uma sociedade historicamente patriarcal e escravista. Diante de um cenário excludente, como se deu historicamente a ocupação das periferias, dos espaços ocupados pelos negros em Aracaju? Quais as suas atribuições para o sistema econômico escravista? E a mulher negra, qual o seu papel na sociedade da estética da branquitude?

Esses questionamentos foram temáticas apresentadas nos filmes: *Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?* (2013), de Everlane Moraes; *O Corpo é Meu*, de Luciana Oliveira (2014), *Nadir da Mussuca*, de Alexandra Gouvêa Dumas (2015). Esses filmes foram exibidos dentro da mostra Cinema e Corpo Negro organizada pelo professor de Artes Wolney Nascimento, nos dias 14 e 15 de dezembro de 2017, para os alunos do 3º ano do ensino médio do Colégio Estadual Professor Paulo Freire. Após as projeções, foram realizadas rodas de conversas e discussões com as presenças dos professores Mário Sérgio, da disciplina História, e da professora Iara Silva de Carvalho, da disciplina Língua Portuguesa, com a mediação do professor de Artes Wolney Nascimento.

As discussões perpassaram o processo de exclusão da mulher negra, da imposição de modelos estéticos da branquitude, do belo, como forma de justificar o papel social secundário e discriminado da mulher negra na sociedade e nos trabalhos midiáticos.

Assim sendo, o empoderamento da mulher negra torna-se imprescindível para a superação dos estereótipos e superação da invisibilidade estética da mulher negra.

Os debates foram experiências enriquecedoras do ponto de vista do pensar e repensar conceitos e preconceitos no processo formativo da sociedade brasileira, e do papel coadjuvante que coube à mulher negra num cenário ambientado pelo patriarcalismo sexista: a mulher negra, com suas curvas, tornou-se objeto dos ocultos desejos sexuais dos varões, marcada pela discriminação e inferiorização social e estética, estabelecida pela míope ideologia da classe “protagonista” da história.

Mário Sérgio Monteiro dos Reis
Professor de História
Aracaju, 19 de março/2018.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA - PPGCINE/UFS

APÊNDICE F – Fotos



Fachada da Escola Estadual Professor Paulo Freire



Auditório da escola – local das exibições



Roda de conversa sobre o filme *CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE?* Com a participação dos professores: Mário Sérgio (História), Iara Silva (Português) e Wolney Nascimento (Artes)



Roda de conversa sobre o filme *NADIR DA MUSSUCA*



Roda de conversa sobre o filme *O CORPO É MEU*



Roda de conversa com a participação da realizadora do filme *O CORPO É MEU*, Luciana Oliveira



Roda de conversa com a realizadora do filme *O CORPO É MEU*, Luciana Oliveira, com a participação da pequena Malaika Oliveira